

العدد/ (٩)
٢٠٠٩

سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها بيت الحكمة العراقي

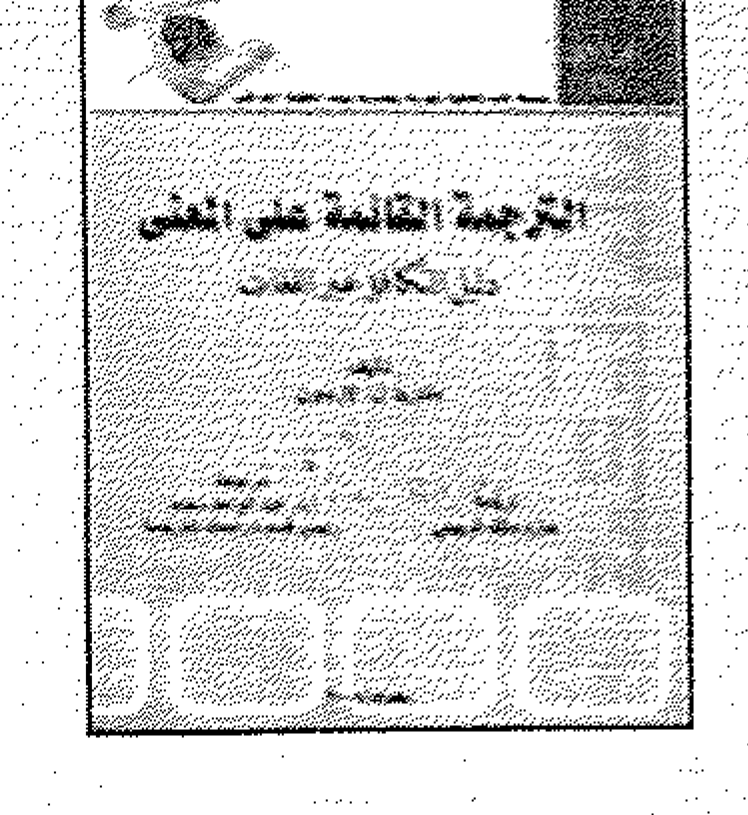
تأويل النص الروائي
في ضوء علم اجتماع النص الأدبي

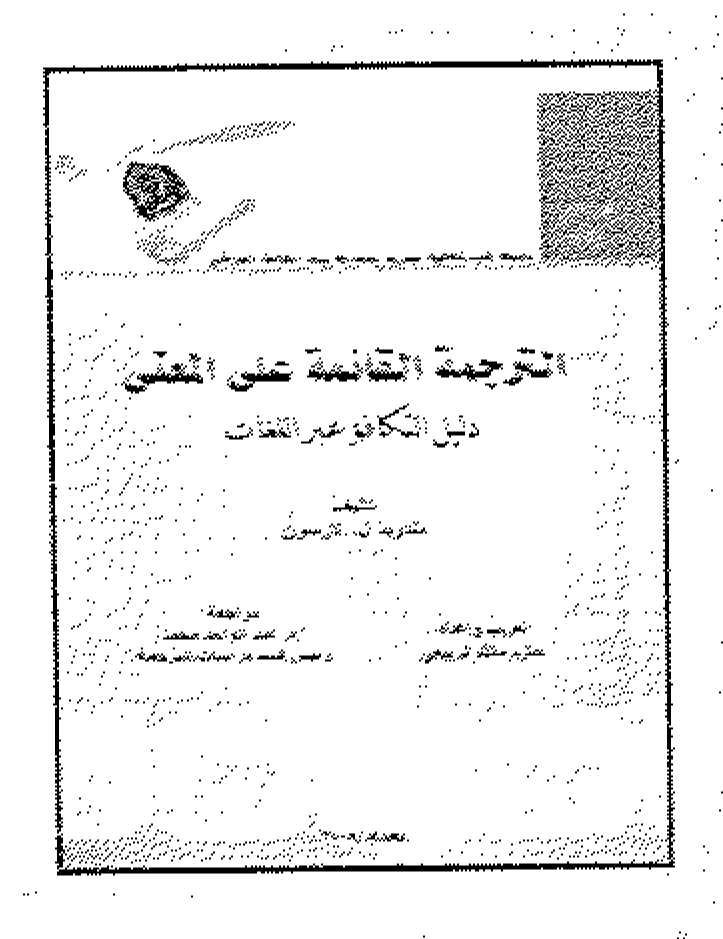
تأليف
د. عبد الهادي أحمد الفرطوسي

بغداد - ٢٠٠٩

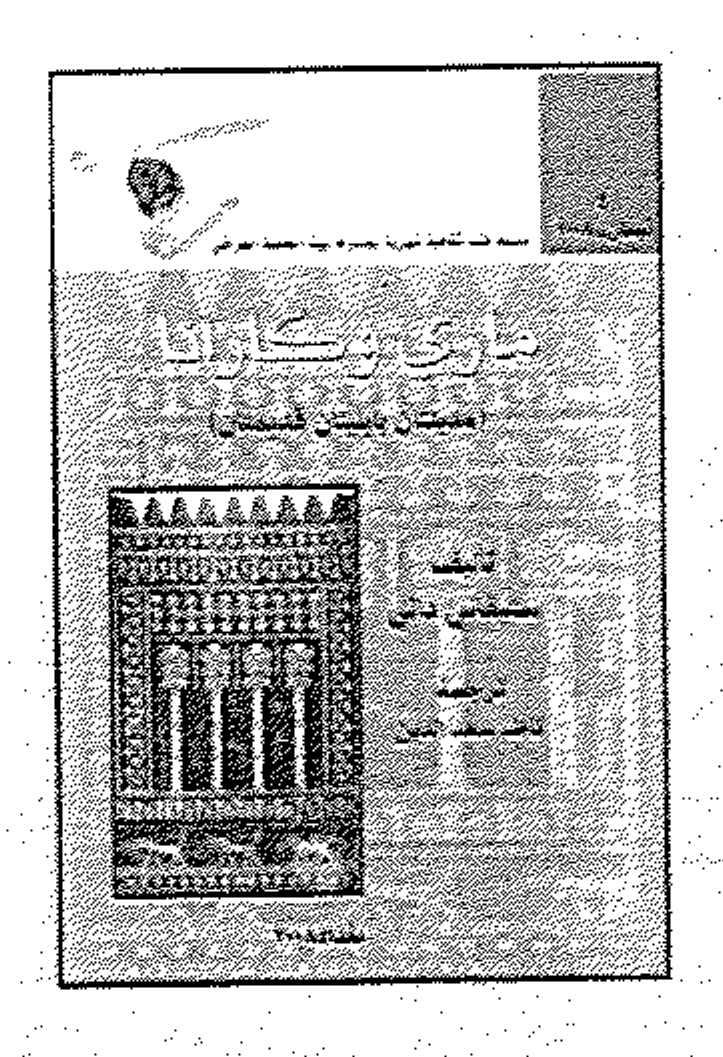
مجلات بيت الحكمة











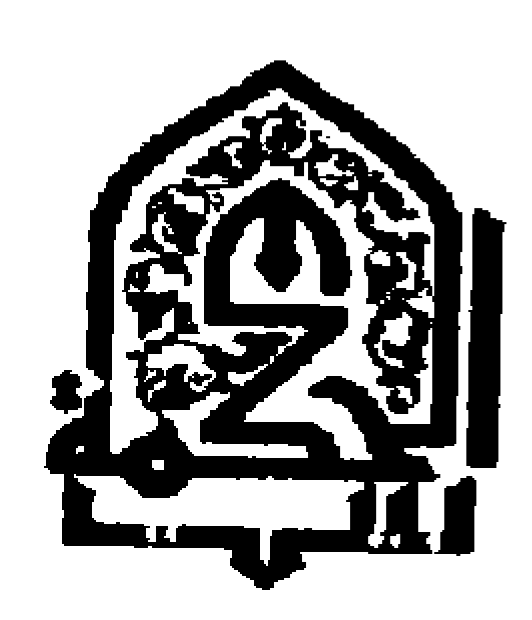
:عالم الحكمة

إهـــــــداء ٢٠٠٩
بيت الحكمة
العراق



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها بيت الحكمة العراقي

(٩)

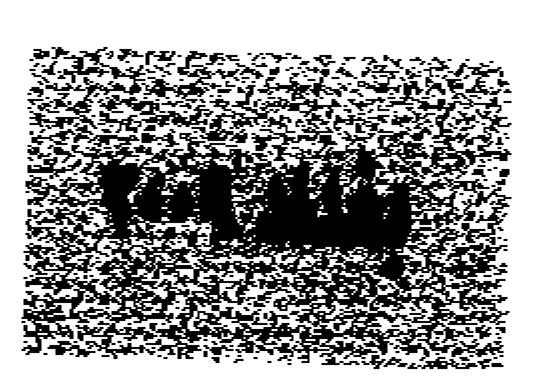


تأويل النص الروائي

في ضوء علم اجتماع النص الأدبي

تأليف ومراجعة لغوية

الدكتور عبد الهادي أحمد الفرطوسي



عنوان الكتاب: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي
تأليف ومراجعة لغوية: د.عبد الهادي احمد الفرطوسي
الناشر:بيت الحكمة/ بغداد
تنسيق وإخراج: سارة سعد هامل
الطبعة الاولى/٢٠٠٩ م

بيت الحكمة- العراق- بغداد- باب المعظم- ص.ب.(٥٣٦٤٠)
مكتب بريد الأقصى هاتف-٤١٤١٢٠١/٤١٤٠٠١٥، ٤١٤٠٠١٥، فاكس٤١٦٤٩٥٠
E-Mail: Baytul-hikma@Yahoo.com
info@baytulhikmairaq.org
www.baytulhikmairaq.org



سلسلة عالم الحكمة

منذ أن تم رفع قواعد بيت الحكمة سنة ٨٠٠م وهو يقوم بعملية رفد الحضارة الانسانية والحركة العلمية في العالم بما ينتجه الفكر الانساني في مختلف فروع المعرفة والحكمة.

ولا يزال يمارس دوره الريادي في الاسهام الفاعل في ذلك وفي اعادة بناء العراق ومقومات التحول السياسي والاقتصادي والاجتماعي واحياء التراث العربي والاسلامي بما يدعم عملية التعايش السلمي بين الشعوب والاعتراف بالاخر والحوار بين الاديان والشعوب والتلاقح بين الحضارات.

ومن اجل رفد المسيرة الانسانية في سبيل غدٍ افضل ودعم الحركة العلمية ، واثارة روح الابداع في الشخصية الانسانية فإن بيت الحكمة ارتأى أن يؤسس لسلسلة ثقافية بأسم "عالم الحكمة" تنفتح على الافكار والاتجاهات كلها وتدخل فروع الحكمة والمعرفة كلها وتتعامل مع الآخر أياً كان بروحٍ علمية موضوعية هادفة الى البحث عن الحقيقة ونشرها بأمانة وآملاً في الإسهام في نهضة الامة وبناء الانسانية على اسس علمية متميزة ومن الله تعالى نستمد العون والتوفيق..

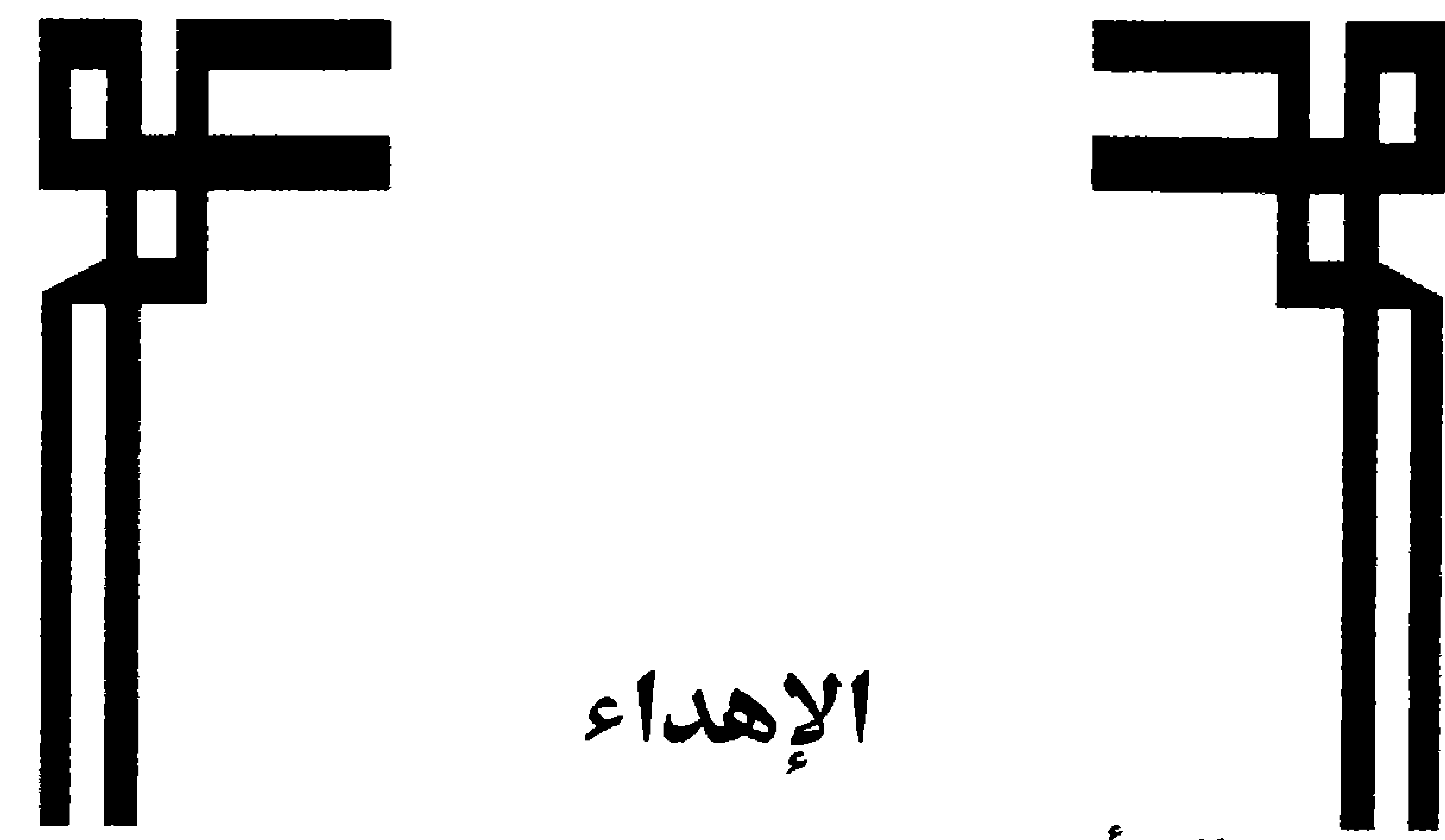
أ.د.شمران العجلي
رئيس مجلس امناء بيت الحكمة

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ومن أياته خلق السموات والارض
وأختلاف ألسنتكم والوانكم ان في
ذلك لآيات للعالمين﴾

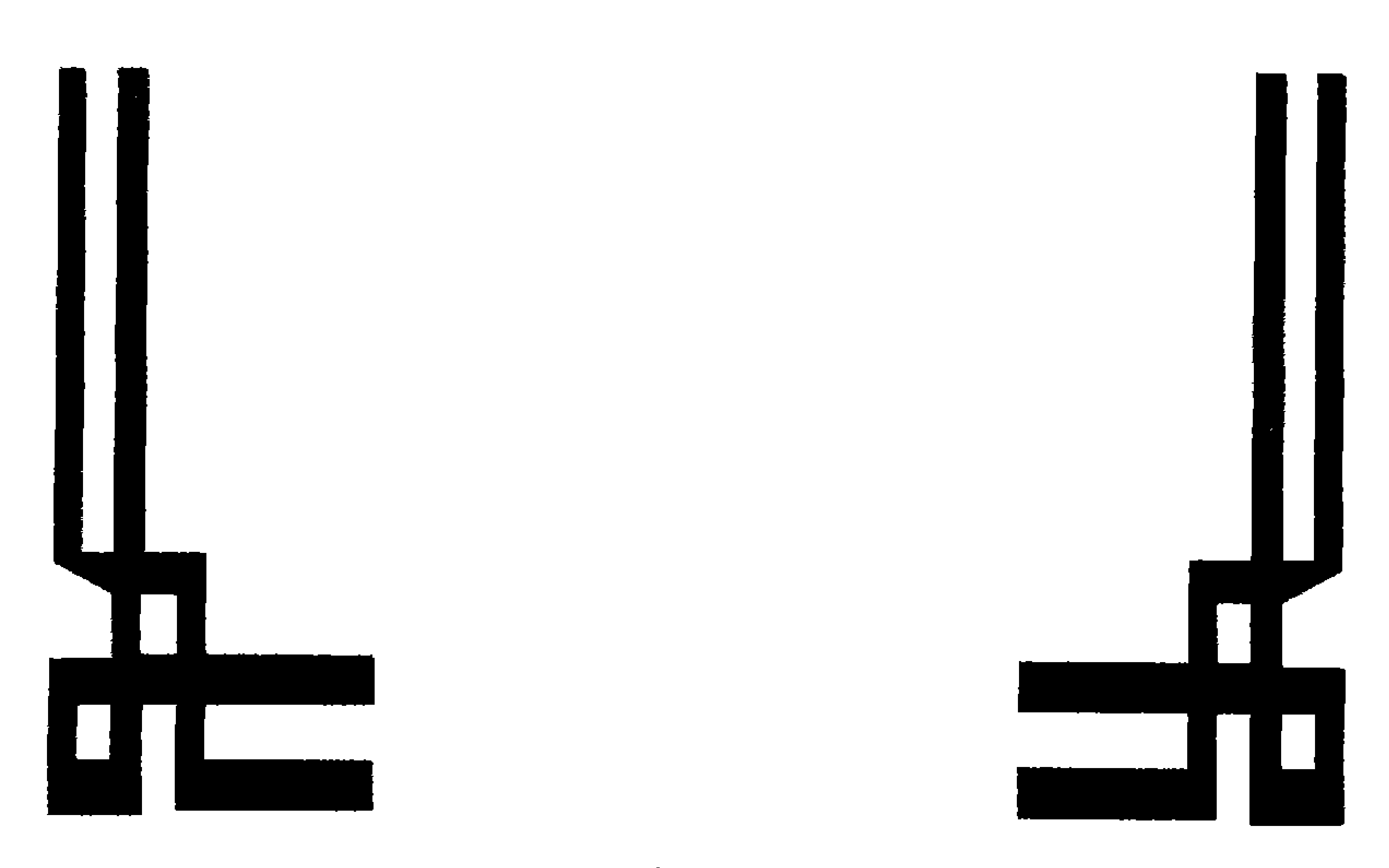
صدق الله العظيم

((الروم- ٢٢))



الإهداء

إلى أبي
مرّة أخرى
السلام عليك
أيّها الخارج من عماء الهيولى
الداخل في بريق الصورة



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى ترسيخ منهج دقيق يسعى إلى الكشف عن المعاني الخفية التي يتضمنها النص الروائي، والتي لا يستطيع القارئ التوصل إليها بالقراءة المباشرة، ثم ربط تلك المعاني بالبنية الاجتماعية التي أنتجتها والكشف عن معالمها السوسيولوجية والثقافية.

وقد سعت إلى تأسيس منهجيتها الخاصة، المنتمية إلى علم اجتماع النص الأدبي، بتوظيف مناهج مختلفة والاستفادة منها في الكشف عن الدلالات الخفية للنص بوصفه حكاية رمزية، وسيجد القارئ آليات عمل تلك المناهج مفصلة في التمهيد الخاص بهذه الدراسة، إن جوهر منهجنا يقوم على عدّ التقنيات السردية كافة علامات سيميائية تحقق بتشابكها إنتاج المعنى، وتساعدنا على الوصول الى البنى الاجتماعية خارج النص، هكذا تصير التجربة الفنية مدخلاً إلى التجربة الواقعية، وتصير المناهج الشكلية التي عدّها المعنيون بعلم اجتماع النص الأدبي تهمل الأساس الدلالي للسرد، مدخلا لدراسة النص سيميائياً، لذلك اعتمدت الدراسة في توزيع فصولها ومباحثها على ما سارت عليه المناهج الشكلية.

ويأتي اختيار "رجال في الشمس" ميدانا لتطبيق هذا المنهج لأن مؤلفها ينتمي إلى حركة سياسية حديثة التكوين (حين تأليف الرواية)، تعتمد التجريب طريقاً رئيساً لها، وإن له في تلك الحركة موقعاً مهماً، فهو واحد من قيادييها ومنظريها المبرّزين، ويأتي اختيار "رجال في الشمس" دون غيرها من أعمال الشهيد غسان كنفاني؛ لأن صدور تلك الرواية يتزامن وحصول أول انعطافة أيديولوجية في فكر حركة القوميين العرب (الحزب الذي ينتمي إليه غسان كنفاني)، ومن ثم فإن اختيار هذه الرواية يشكل اختباراً للمنهج وقدرته على الاستنطاق الدقيق للنص.

ومما شجعني على خوض هذه التجربة النتائج التي خرجت بـــها من كتابة عدة بحوث سارت على هذا النهج، وقد تضمنها كتابي الموسوم بـــــ "سيميائية السرد" والذي يتزامن صدوره مع صدور هذا الكتاب.

وأخيراً فإن واجب العرفان بـــالجميل يدعوني إلى أن أقـــدم شـــكري الجزيل وامتناني البالغ إلى كل من كانت له أياد بـــيضاء على هذا الجهد، وأخص بالذكر أستاذي الفاضل الدكتور جميل نصيف التكريتي والمرحوم الأستاذ الدكتور عناد غزوان والأستاذ الدكتور عباس محـــمد رضا، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ الدكتور شجاع مســـلم العاني والأســـتاذ الدكتور سعيد عدنان والأستاذ الدكتور ســـمير كاظم الخليل والدكتور خالد سهر محيي، وأرجو أن أكون قد وفقت في عملي، والله ولي التوفيق.

التمهيد

في علم اجتماع النص الأدبي

ترجع الجذور الأولى للمنهج النقدي الاجتماعي إلى هيجل، إذ ربط بين ظهور الرواية والتغيرات الاجتماعية، مستنتجاً أن الانتقال من الملحمة إلى الرواية جاء نتيجة لصعود البرجوازية، وما تملكه من هواجس أخلاقية وتعليمية[1]، وقد اتضحت ملامحه بعد ذلك لدى فردريك أنجلز، الذي دعا إلى ضرورة تعدد وجهات النظر المتناقضة في الرواية، نلمس ذلك في رسالة وجهها إلى لاسال عام ١٨٩٥، بخصوص عمله التراجيدي "فرانس فون سكنجن"، فقد انتقد العمل من حيث محتواه التاريخي، إذ أبرز جانبي حركة العصر: حركة النبلاء الوطنية، والحركة النظرية للنزعة الإنسانية دون أن يبرز العناصر غير الرسمية من عامة وفلاحين، وقد علل أنجلز هذا الانتقاد بأن إبراز العناصر غير الرسمية يمنح النص عناصر جديدة لبعث الحياة في الدراما[2]، بينما نجد أنجلز في رسالة أخرى يبعثها إلى الكاتبة مينا كاوتسكي (وهي والدة كارل كاوتسكي زعيم الحزب الاستراكي الديمقراطي الألماني) حول روايتها " القدامى والجدد"، يطري فيها ذلك التقابل القائم في تصوير الوسطين المتضادين: الإرستقراطية النمساوية وعمال مناجم الملح، ويجد في ذلك التقابل قوة تضفي على الطبائع صفة فردية[3].

لقد ظل الاهتمام بالمضامين قائماً لتحديد موقف المؤلف من الصراع الطبقي، ما دام المجتمع يشهد صراعاً طبقياً، بوصف الفن شكلا من أشكال البنية الفكرية للمجتمع وبذلك فقد اغفل هذا المنهج الجانب الجمالي وعلاقته بالدلالة الاجتماعية والأيديولوجية، واكتفى بالمقارنة بين ما موجود في الرواية من أماكن وشخصيات وبين ما يقابلها في الواقع

الخارجي، هكذا لم يناقش النقـد الاجتماعي تميز الأدب عن الأيديولوجيا حـتى جاء جورج بـليخانوف فطرح هذا الموضوع في المجال النظري فقط[٤].

في هذا الوقت كان لفلادمير لينين إسـهاماته من خلال عدة مقـالات كتبها حول تولستوي، لكن ما كتبه لم يكن منطلقاً من عقلية الناقد الأدبـي، وإنما كان صادراً من عقلية سياسية مؤدلجة، فكان يبحث عن تولستوي لا في نصوصه الإبـداعية، وإنما في تاريخ روسـيا الممتد بـين ١٨٦١ و ١٩٠٤، تلك الحقبة التي صورها تولستوي بدقة في معظم أعماله والتي مثلت حسب لينين مرحلة تفسخ المجتمع البطريركي والانتقال من القـنانة إلى الرأسمالية[٥]، فكان يحاكم أفكار تولستوي في ضوء أيديولوجيته (هو) الماركسية، يقول: "إن نقد النظم الحالية من قبل تولستوي يختلف عن نقـد هذه الأنظمة نفسها من قبـل ممثلي الحـركة العمالية المعاصرة بـكون تولسـتوي ينظر إلى الأمور من خلال وجهة نظر الفلاح البـطريركي الساذج وينقل نفسية هذا الفلاح إلى نقده ومذهبه"[٦]، ويرى في مقـال آخر أن وجهة النظر التي يقدمها تولستوي ليست سوى الانعكاس الأيديولوجي لنظام القنانة[٧]، وآخر ما يصل إليه: "أن مذهب تولستوي طوباوي لا جدال في ذلك، وهو في محـتواه رجعي بـأدق ما في هذه الكلمة من معنى وأعمقه"[٨].

غير أن جذور المناهج الاجتماعية في روسيا ترجع إلى زمن أبعد من بـليخانوف ولينين، فقـد ظهر منذ عام ١٨٣٤ على يد بيلينسـكي ثم تشيرنيفسكي ودوبروليوبوف ما يسمى بالنقد الثوري الديمقـراطي، الذي يؤمن بالدور الاجتماعي للفن، ويسعى إلى توجيه النقد نحو حـب الوطن والشعب، متخذا من أعمال بوشـكين وتكراسـوف وسـالتيكوف ميادين للتطبيق، وكان هذا الاتجاه مختلفاً عن الاتجاه الواقعي الانتقـادي، إذ كان مقيداً بوجهة نظر مجتمع برجوازي إقطاعي[٩].

لقد ظل جانب من هذه الأفكار قائما لدى أنصار المذهب الاجتماعي في النقد الأدبي على امتداد القرن العشرين، ولعل دراسة أرنولد كيتل عن الواقعية والحكاية الخيالية مصداقاً على ذلك، فهو يرى أن سبب ظهور الرواية يعود إلى رغبة البرجوازية الناشئة في تمزيق حجب الحكاية الخيالية عن وجه الإقطاع ليعري قيمه ومقدساته ويقوّضها، ثم يجد في موضع آخر أن سبب ابتداء أدب القرن العشرين بكونراد هو كون القرن العشرين يمثل عصر الامبريالية(١٠).

وتأتي الانتقالة النوعية على يد بيير ماشيري ، الذي أسس نظريته في ضوء مفاهيم لينين الآنف ذكرها في كتابه "من أجل نظرية للإنتاج الأدبي"، لكنه يبدأ نظريته بأن صورة الواقع التي تعكسها مرآة النص الأدبي، على وفق لينين، يبحث عنها في الشكل الذي ترسمه مرآة النص، وليس في الواقع، هكذا رفض فكرة التنقل بين النص والواقع – كما هو الحال عند لينين – ودعا إلى الاكتفاء بتحليل النص، ويقود التحليل إلى نتيجة مفادها أن الأيديولوجيات المختلفة تصير مكونات أولية للنص، وهي لا تملك نفس القوة التي تمتلكها في الواقع؛ لأنها محاصرة بوجود بعضها إلى جانب بعض أولاً ، وبحكم تعدد القراء ثانياً، إذ تتعدد التأويلات، وتبقى أيديولوجية المؤلف تتحرك بسرية بين الأيديولوجيات المعروضة، بعدها يخرج ماشيري إلى وجود علاقة احتجاج بين محتوى النص متمثلا بالأيديولوجيات المتعارضة المستمدة من الواقع، ثم بين النص ككل(المعبّر عن أيديولوجية المؤلف) وبين محتواه، وتنشأ عن هذا الاصطراع رؤية الكاتب(١١) ، يتضح جانب من هذه الرؤيا في تحليل ماشيري لرواية " الفلاحين" لبلزاك، حيث يتوصل إلى التمييز بين كاتب الرواية الموالي للسلطة وراوي الرواية الذي يستنكر خطابه خطاب الكاتب(١٢) ، وهنا يتضح أثر السيميائية والمناهج الحديثة على ماشيري.

ميخائيل باختين:

تقارب بعض هذه التصورات أفكار ميخائيل باختين إلى درجة كبيرة، فقد نظر إلى الرواية في كتابـــه " الكلمة في الرواية" على أنها تنوع كلامي لجتماعي منظم، تتبـــاين فيه أصوات فردية متعددة، ويتجســـد ذلك التنوع الاجتماعي من خلال وحـــدات التأليف الأساســـــية التي تتكون من كلام المؤلف وكلام الرواة وكلام الأبـــطال .. إذ يكون التنوع الكلامي موجوداً في كل وحدة من هذه الوحدات، وبهذا التنوع تتعدد الأصوات الاجتماعية، ويضيف باختين أن لكتساب هذه الشحـــنة الحـــوارية تشـــكل الخصيصة الأساسية للأسلوبية الروائية(١٣).

ويعالج بـــاختين في موضع آخر من الكتاب أثر تعدد الأصوات على الكلمة، موازنا بين الكلمة خارج سياقها و الكلمة داخل نســـيجها الروائي، ففي الحـــالة الأولى تكون الكلمة محـــايدة لا تخص أحـــدا، أو هي مجرد إمكانية كلامية، أما داخل السياق فتكون إزاء كلمة حـــية، بـــينها وبـــين موضوعها، وبينها وبـــين المتكلم وســـط من كلمات الغير في الموضوع نفسه تتشكل أسلوبيا من خلال عملية التفاعل معه، هكذا تكون الكلمة مكبلة ومخترقة بالأفكار العامة ووجهات النظر المختلفة، وبذلك فحـــين تتوجه الكلمة إلى موضوعها تدخل في هذا الوسط المتوتر و المضطرب حوارياً فتندمج في بعض هذه الأفكار ووجهات النظر، وتنفر من بعضها الآخر، وتتقاطع مع بعضها الثالث، بهذا التعقيد تتشكل الكلمة وتترســـب كل تلك الأفكار في طبقات معانيها(١٤).

وفي موضع ثالث يفيد أن لغات التنوع الكلامي (لغة القـــــــــــصيدة الملحمية ولغة الرمزية المبكرة، لغة الطالب ولغة الأطفال ولغة المثقـــف الصغير ...) تلك جميعا وجهات نظر خاصة إلى العالم و أشـــــكال لوعيه بالكلمة، وبناء على ذلك فيمكن مقارنتها الواحدة بـــالأخرى، كما يمكن أن

تكمل أو تناقض إحداها الأخرى أو ترتبط بها حوارياً، كما يمكن أن تلتقي وتتعايش في وعي الناس ووعي الروائي خاصة، هكذا تعيش هذه اللغات وتتشكل في التنوع الكلامي الاجتماعي، وتنتظم في مستوى واحد هو مستوى الرواية(١٥).

وفي كتابه الموسوم بـ " قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي" نجد باختين يطبق الأفكار المذكورة في كتابه السابق على أعمال دستويفسكي ، فيؤكد عملياً تعدد الأصوات أو الأيديولوجيات في النص الواحد، قائلاً أن البطل لم يعد بوقاً لصوت المؤلف(١٦) ، وإنما يعرض بوصفه شخصية غيرية تتمتع باستقلاليتها داخل بنية الرواية دون أن يمزج المؤلف صوته معها(١٧) ، بهذا تكون روايات دستويفسكي – بحسب باختين – روايات متعددة الأصوات تعرض من خلال عدد من الذهنيات الكاملة القيمة(١٨) ، تتمتع فيها الشخصيات بوعي ذاتي، وبوساطة هذا الوعي الذاتي تستطيع التعبير عن نفسها دون الاندماج بصوت المؤلف، ويحافظ داخل العمل الأدبي على مسافة تفصل بين البطل والمؤلف، بل يجد باختين ذلك شرطاً أساسياً من شروط العمل الأدبي، يقول:" ما لم يُقطع الحبل السري الذي يربط البطل بمؤلفه فلن نجد أمامنا عملاً أدبياً بل وثيقة شخصية"(١٩).

وفي فصل آخر من الكتاب المذكور يناقش باختين الفكرة عند دستويفسكي، مقسما العالم الفني على صنفين: مونولوجي، وديالوجي: في الصنف الأول ينقسم كل ما هو أيديولوجي على فئتين: فئة يراها المؤلف صائبة ويقينية، فيؤكدها بوساطة نبرات خاصة ومن خلال وضعها المتميز في العمل الأدبي، وفئة أخرى غير صائبة أو قليلة الأهمية من وجهة نظر المؤلف فيجري رفضها جدالياً، أو أنها تفقد قيمتها الدلالية المباشرة بجعلها مجرد عناصر بسيطة داخل التشخيص الوصفي.

ويرى باختين أن هذا الصنف المونولوجي اكتسب تعبيره من الفلسفة

المثالية ذات المبـدأ الواحـدي (الذي يؤكد وحـدة الوجود)، ويضيف أن الاتجاه الطوباوي بأكمله قام بالاستناد إلى هذا المبدأ المونولوجي، ونشـأ عنه الوعي الواحد ووجهة النظر الواحدة[٢٠].

أما الصنف الثاني الدايالوجي المتجسد في عموم أعمال دستويفسكي، فقد اتسم بالقدرة على تصوير فكرة الغير مع الحفاظ على كل قيمها الدلالية والحفاظ على المسافة الفاصلة بينها وبـين أيديولوجيته الخاصة، وبـذلك صار دستويفسكي فنان الفكرة العظيم[٢١]، وصارت الفكرة تبـدأ الحـياة فتتشكل وتتطور وتولد أفكاراً جديدة عندما تقيم علاقات دايالوجية جوهرية مع أفكار الآخرين، هكذا يكون مجال وجود الفكرة العلاقة الحوارية بـين مختلف أشكال الوعي[٢٢].

استمراراً لهذا النهج وانطلاقاً منه يخالف باختين في كتابه " الملحـمة والرواية " الرأي الذي نادى به هيجل وطوره لوكاش، والذي سيأتي عليه البحث، فيؤكد موضوع التعدد اللغوي بـوصفه الوجه الرئيس للاختلاف بين الملحمة والرواية، يقول: " لقد كان التعدد اللغوي دائم الوجود، إلا أنه لم يكن عاملاً في الإبداع .. .. إن اللغة اليونانية الكلاسـيكية كانت تتمتع بحدس للغات وللعصور اللغوية ولتنوع اللهجات الأدبية اليونانية .. .. إلا أن الفكر الخلاق كان يتم في لغات صافية منطوية على نفسها"[٢٣]، وقبـل ذلك يقرن نشأة الرواية بالانتقـال "من الظروف الخاصة لعالم مغلق هادئ وأبوي نوعاً ما إلى ظروف جديدة مرتبـطة بـظهور العلاقـات الدولية والصلات التي قامت ما بين اللغات"[٢٤].

المنهج التكويني:

يُعنى المنهج البـنيوي التكويني بـالأدب بـوصفه ظاهرة اجتماعية تاريخية، آخذا بالاعتبار بنياته الخاصة التي يفسرها في إطار العلاقـات الموجودة بين العناصر المكونة لها ، وبـينها وبـين العناصر الخارجية المتفاعلة معها[٢٥].

وترجع جذور هذا المنهج إلى جورج لوكاش، الذي عمل – انطلاقاً من اتجاهه الماركسي– على ربط أشكال الوعي كافة بالبنية الاقتصادية المحددة لها، ففي كتاباته عن بلزاك وأميل زولا كشف عن العلاقة الجدلية بين دلالات الأعمال الإبداعية الكبرى ودلالات البنيات الاجتماعية(٢٦)، هكذا نظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاسات لمنظومة ظاهرة، والانعكاس عنده يعني تكوين بنية ذهنية يتم التعبير عنها بالكلمات(٢٧)، ولابد من الإشارة إلى أن الانعكاس لا يعني التصوير الفوتغرافي للواقع وإنما هو تشكيل للنمطي، كما يقول بيير زيما(٢٨).

إن هذا التحول يعد قفزة نوعية كبرى فبعد أن كانت المقولات عند (كانط) أشكالا سابقة للذهن، مستقلة عن كل بعد تاريخي، أصبحت تاريخية عند (هيغل)، ولكنها ترتبط بتطور الذهن الموضوعي، أما عند لوكاش فقد صارت البنيات الذهنية حقائق تجريبية تفرزها عبر التطور التاريخي مجموعة اجتماعية وطبقات اجتماعية على الخصوص(٢٩)، يؤكد ذلك قوله: "التنميط منسوب بمهارة في الكتابة إلى التطورات الاجتماعية والتاريخية"(٣٠).

وعلى هذه المقدمات بنى أطروحته القائلة بأن الرواية ليست إلا ملحمة البرجوازية حين صارت الطبقةَ السائدة، إذ أن صورة العالمِ في ذهن البرجوازية تتألف من قوى مادية ملموسة، وليس من أرواح وأشباح، وإن ما يحصل على الأرض يقرره البشر وحدهم من دون تدخل أي قوة غيبية(٣١)، وقد استقى جانباً كبيراً من هذه النظرية من هيغل.

لوسيان جولدمان:

لقد تطورت هذه الأفكار على يد لوسيان جولدمان، الذي انطلق من جملة فرضيات في مقدمتها أن السلوك الإنساني يحاول إيجاد توازن بين الذات الفاعلة وموضوع الفعل، غير أنه سرعان ما تصبح الوضعية

المتوازنة متجاوزة، وبذلك تكون الوقائع الانسانية متمثلة في عملية هدم وبناء متراتبتين، وإن الدراسة العلمية تتطلب الكشف عن كلا الوضعيتين[٣٢].

ومن التساؤلات التي يطرحها جولدمان من هي الذات الفاعلة (المبدع الحقيقي)؟ أهي الفرد أم الجماعة؟

يجيب جولدمان أن الجماعة ما هي إلا شبكة معقدة من العلاقات المتبادلة بين الأفراد، ويتطلب التحليل تحديد بنية الشبكة ودور الأفراد الفاعلين فيها، لندرك العلاقة الموضوعية بين الإنتاج والمبدع الحقيقي وهو الجماعة الاجتماعية وليس الفرد، وهو بذلك يقترب كثيرا من مقولة هيجل " الحقيقي هو الكلي" ، لكنه لا يتجاهل دور الفرد، فالفرد بفعل ولادته أو وضعه الاجتماعي يؤلف جزءاً من الجماعة[٣٣].

إن النقلة المنهجية التي حققها جولدمان من المنهج النقدي الاجتماعي التقليدي (الذي يربط بين محتوى الإنتاج الثقافي ومحتوى الوعي الجماعي) إلى المنهج الذي يدرس المضامين الاجتماعية في أشكالها هي دراسة العمل الثقافي بوصفه بنيات مماثلة ومناظرة للبنيات الاجتماعية، ولكن في عالم يتمتع باستقلاله وبقوانينه الخاصة، أي إن بنيات العالم المتخيل مناظرة أو مماثلة للبنيات الذهنية لدى الجماعة الاجتماعية، فالجماعة الاجتماعية تشكل نسقاً من البناءات التي تبث في وعي الأفراد ميولات عاطفية وفكرية وعلمية، تتدفع نحو درجة ما من التجانس محققة ما اصطلح عليه جولدمان بـ " رؤية العالم"، التي بها يستطيع الكاتب الفذ الذي يخلق عالماً متخيلاً في غاية الانسجام، حيث تطابق بنياته البنيات التي تنزع إليها الجماعة، فيعي أفرادها ما كانوا يفكرون فيه أو يحسونه أو يفعلونه دون أن يعرفوا دلالاته معرفة موضوعية[٣٤].

إن مفهوم "رؤية العالم" الذي تحدث عنه جولدمان ما هو إلا النسق

الفكري الذي يسبــق عملية تحقـــق النتاج [٣٥]، ويتلخص في أنه مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي يلتف حولها أفراد المجموعة أو الطبقة (التي تربطها روابط اقتصادية تفعل الكثير في تكوين أيديولوجيتها) فتجعل منهم معارضين للمجموعات الأخرى من أجل تحقيق التطلعات والأفكار المشار إليها، وتبعث لديهم وعياً طبقياً متفاوت الوضوح والتجانس، يبلغ ذروة وضوحه وتجانسه لدى الفيلسوف أو الفنان [٣٦].

إن ما يؤسس "رؤية العالم" هو الوعي القائم/ الممكن باصطلاح جولدمان، وهو يحدد الوعي ابتداء بأنه :" مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل" [٣٧]، غير أنه يميز بين نوعين من الوعي: الأول إحساس بظرفية واحدة يجمع بين أفراد الجماعة وذلك هو الوعي القائم، وهو وعي متطور في بنيات متغايرة ومتلاحقة، أما الثاني فهو الوعي الممكن، وهو تصور لما ينبغي أن يكون، أي تصور إمكانية تغيير الواقع القائم وتعديله على وفق ما تراه الجماعة محققا للتوازن المنشود [٣٨].

تلك هي المنطلقات الأساسية للبنيوية التكوينية ، وقد حصرها جولدمان في كتابه (المنهجية في علم الاجتماع الأدبي) في خمس نقاط:

١- العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي تهمّ البنى الذهنية التي تنظم الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والكون التخييلي الذي يبدعه الكاتب.

٢- إن البنى الذهنية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.

٣- إن العلاقة بين وعي الجماعة والبنية المنظمة للعمل الأدبي متماثلة تماثلاً دقيقاً، إلا أنها غالباً ما تشكل مجرد علاقة ذات دلالة.

٤- إن البنى الذهنية (المقولاتية) هي ما يمنح العمل الأدبي وحدته.

٥- إن البنى الذهنية المشار إليها سيرورات غير واعية مماثلة لتلك التي

تنتظم عمل البنى العضلية والعصبية، لهذا فإن الكشف عنها متعذر على الدراسة الأدبية المحايثة وعلى الدراسة المتجهة نحو النيّات الواعية للكاتب أو في علم نفس الأعماق، ولا يتحقق إلا ببحث من النمط البنيوي والسوسيولوجي(٣٩).

تتطلب هذه المنهجية الدراسة على مستويين ولكنهما يمتزجان بصورة عميقة في البحث، وهما: مستوى التأويل، ومستوى التفسير، يأخذ الأول شكل دراسة محايثة للنص، بحثا عن الانسجام الداخلي له، وتقدم الدراسة إنموذجا بنائيا دالا يتألف من عدد محدود من العناصر والعلاقات القائمة بين هذه العناصر، آخذاً بالاعتبار كل النص ودون إضافة شيء إليه.

أما الثاني فيتولى ربط علاقة النص بحقيقة خارجة عنه، شرط أن تكون ذاتا عبر/ (فردية – جماعية) Transindividual، وبتعبير آخر إن مستوى التفسير يسعى إلى إدماج بنية النص في بنية أوسع، فيصبح ما كان تفسيرا للبنية الأولى تأويلا للبنية الثانية الشاملة(٤٠).

من الأمور المهمة التي تناولها جولدمان العلاقة بين التطور التاريخي للمجتمع وتطور العمل الأدبي، فقد ميّز بين ثلاث مراحل في تطور الرأسمالية وما ترتب عليه من تطور أدبي:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الرأسمالية الليبرالية وتتميز بازدهار الفردية المبنية على مبدأ الحرية الاقتصادية والمبادرة الفردية، وتطابقها على مستوى الأدب رواية الفرد الإشكالي متمثلة بأعمال فلوبير واستندال وجوته وبلزاك.

المرحلة الثانية: وهي رأسمالية الاحتكارات (نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين)، وفيها زالت الأهمية الجوهرية للفرد داخل البنى الاقتصادية والحياة الاجتماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي تذويب البطل الإشكالي، ويتمثل ذلك في أعمال جويس وبروست ومارلو وناتالي وساروت.

المرحلة الثالثة: مرحلة الرأسمالية الاحتكارية للدولة وفيها تطورت أنظمة تدخل أجهزة الدولة وآليات التنظيم الذاتي، فأزالت أية مبادرة فردية أو جماعية، وتطابقها على المستوى الأدبي مرحلة اختفاء البطل في الرواية الجديدة(٤١).

في ندوة عقدت في بروكسيل عند مستهل الستينيات، حول موضوع الرواية الجديدة والواقع، يستند جولدمان في تحليله المذكور آنفا على ما توصل إليه ماركس عن العلاقة بين الفرد والشيء بوصفها مجالاً للتحولات الاجتماعية التي أحدثها ظهور الاقتصاد ونموه، والتي شكلت جوهر نظريته "فتيشية السلعة"، والتي أسماها لوكاش بـ "التشيؤ"، على هذه النظرية يبني جولدمان علاقة بين تاريخ البنيات التشيّؤية وتاريخ البنيات الروائية، حيث أن التشيّؤ بوصفه سيرورة سايكولوجية دائمة تؤثر باطراد في المجتمعات الغربية المنتجة للسوق وتحدد مراحلها بالشكل المذكور آنفا(٤٢).

لكن من المآخذ التي سجلت على منهجه تجاوزه المستوى اللغوي، وتحليله للرواية في سياق انطباعي خالص، خاصة في تناوله لروايات أندريه مارلو وآلان روب غرييه، وسترد اعتراضات بيير زيما بهذا الخصوص لاحقا(٤٣).

جاك لينهارت:

من الذين أعقبوا جولدمان وأسهموا في تطوير نظريته جاك لينهارت، فقد طبق على اللغة أفكار جولدمان التي طبقها على الأدب فلاحظ أن العلاقة اليومية للناس باللغة تعتمد على مسلّمة أن السيرورة الخطابية تعبّر عن المعنى بصفة موحدة، باعتمادها على القيمة الاستعمالية(٤٤)، ونجده في كتابه (قراءة سياسية للرواية) الصادر عام ١٩٧٣ يعرض تحليلا لرواية (غيرة) لآلان روب غرييه ، يؤسسه على أربعة أسئلة، هي:

١- هل تقدم (غيرة) بنية دالة متماسكة؟ وهل تحـدّد هذه البـنية الرواية المعنية فقط أم عموم أعمال روب غرييه؟
٢- هل يمكن أن تدرج البـنية الدالة المتركزة على (الغيرة) في إطار تيار إيديولوجي أعم مثل تيّار (الرواية الجديدة)؟
٣- إذا كانت تلك البـنية الإيديولوجية موجودة فهل لها علاقـات وظيفية بطبقة اجتماعية أو بفئة اجتماعية؟
٤ - هل تمثل هذه الطبقـة أو الفئة الاجتماعية مكاناً مدركاً في البـنية الشاملة للمجتمع الفرنسي؟[٤٥].

لوتمان:

يشكل لوتمان تطويرا وإضافة نوعية على ما قدمه جولدمان، مستفيدا من إنجازات المادية التاريخية ومدرسـة الشـكلانيين الروس ومدرسـة المعلومات وعلم الاتصال والسيبرنيطيقـا.... وعنده أن المعنى يتولد من نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، وعليه فإن النص يحـمل في ثناياه لغتين، وإن المعنى هو محصلة للتأرجح بينهما ، ولا يمكن الإحاطة بالنص إلا بالإحاطة بلغتيه معا في تفاعلهما[٤٦].

وقبل ذلك هو يفهم اللغة على أنها "نظام من العلامات المنتظمة تقـوم بوظيفة اتصالية، ويترتب على تعريف اللغة بأنها نظام مناقشـة وظيفتها الاجتماعية، فهي تؤمّن وتضمن تبـادل المعلومات وتضمن حـفظها وتراكمها في المجتمع الذي يستخدمها ..... ولكي تقـوم اللغة بـوظيفتها الاتصالية يتحتم بأن يكون لها نظام من العلامات جاهز للاستخدام"[٤٧].

وجوهر منهج لوتمان فهم جدلية النص الأدبـي على وجهين الوجه الداخلي ويعني إدراك الجدل المسـتمر بـين مسـتويات النص ، وبـين العناصر المكونة لكل مسـتوى منها، والوجه الثاني إدراك العلاقـات الجدلية بين النص وما يحيط به خارج النص[٤٨].

في كتابه " بنية النص الأدبي" الصادر عام ١٩٧٠ يعالج لوتمان كيفية ارتباط بنية النص ببنية الفكرة[٤٩] ، مبينا أن بنية النص نظام شديد التعقيد، و أن تحديدها يتطلب القيام بـنمذجة يتحقـق فيها عزل الخواص الثابـتة، ولتحقيق ذلك استفاد من محوري السياقـي والاستبـدالي، جاعلا الأول يسـيطر على النص القـصصي و الروائي، و الثاني يسـيطر على النص الشـعري، فوضعنا بـذلك أمام خصيصتين مهمتين من مجمل الخواص الثابتة، لقد توصل لوتمان إلى أن اللغة الطبـيعية هي إنموذج أول للعالم ، أما اللغات النوعية(الشعرية و الأدبـية و الشـفرات ..) فهي نظم نمذجة ثانوية، هكذا يفسر مضمون النص، في اللغة العادية، بحدود شفرة مفردة، أما الانحرافات في العمل الفني فهي عناصر في نظام آخر ، تشكل شفرات مفسِّرة تختلط بعناصر الشفرة الأصلية ، ومن ثم فإن تعددية النظم خاصية لازمة في الفن، إذ ينتج عن اصطراع عناصر نظامين أو أكثر توتر يخلق التأثير الفني[٥٠].

من النقد الاجتماعي إلى علم اجتماع النص الأدبي:

في أواسط ثمانينيات القرن الماضي أصدر بيير زيما كتابه الموسـوم بـ " النقـد الاجتماعي" داعيا إلى منهج جديد أسـماه علم اجتماع النص الأدبي، محاولا الاستفادة من مناهج أخرى في مقدمتها – كما يقول د. سيد البحراوي – السيميائية و البنيوية و التحليل النفسي ونظريات القـراءة[٥١]، وهو بوساطة هذا المنهج يسعى إلى معرفة الكيفية التي تتجسد بها القضايا الاجتماعية و المصالح الجماعية في المسـتويات الدلالية و التركيبـية و السردية للنص، ومن ثمّ إلى إظهار الأوجه الأيديولوجية فيه[٥٢]، ومن بين أهداف هذا العلم أنه يسـعى إلى الكشـف عن وظيفة الأجناس الأدبـية المختلفة[٥٣] ، فكان أن انبثق عنه علم اجتماع الأجناس الأدبية، ليتشعب إلى علم اجتماع المسرح وعلم اجتماع النص الشعري و علم اجتماع الرواية.

ويتميز العلم الأخير بأنه يشغل مساحة أكبر من العلوم الأخرى المنبثقة عن علم اجتماع الأجناس الأدبية؛ لأن الرواية تمثل مواقف وأفعالا اجتماعية وتاريخية، وإن مساحتها المرجعية والتوثيقية أكثر وضوحا من الفنون الأخرى[٥٤]، وهو ينطلق – في تشكله – من فرضيتين أساسيتين:

١- بقدر ما تظهر الرواية في مجال الإنتاج تظهر في مجال تلقي هذا الجنس.

٢- الرواية نص واقعي نموذجي تستوعب كتابته التوجه العلمي والمادي للبرجوازية[٥٥].

يبدأ زيما منهجه من حيث انتهى جولدمان وباختين، مسجلا على الأول، إضافة إلى استبعاده المستوى اللغوي من التحليل، كما مر، أن جولدمان يعدّ الرواية تحيل مباشرة إلى الواقع الاجتماعي، بينما " الرواية هي مجموعة من البنى الدلالية والتركيبية السردية التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة، اللغة هي إذا البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع"[٥٦].

ويسجل على باختين أنه لا يتساءل عن الأصول الاجتماعية والاقتصادية للازدواج القيمي الكرنفالي في المجتمع الحديث[٥٧] ، كما أنه لم يطور فكرته القائلة بازدواجية الشخصيات الروائية في ضوء ازدهار الرأسمالية[٥٨].

إن نقطة البداية لعلم اجتماع النص – كما يقدمه بيير زيما – هي الإجابة عن السؤال الآتي:

كيف يتفاعل النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية على مستوى اللغة[٥٩] ؟

إن العلاقة بين الدلالة والتركيب السردي للخطاب هي المدخل إلى الإشكال الذي يثيره السؤال السابق، لكن زيما يستبعد أن تكون المناهج

الشكلية كمنهج جينيت ومنهج بريموند طريقا للكشف عن تلك العلاقة؛ لأن تلك المناهج تهمل الأساس الدلالي للقص، وللبحث وقفة لاحقة في خاتمة هذا التمهيد لمناقشة هذا الموضوع ،ويقدم زيما اللغة على المستوى الدلالي والمعجمي بديلا لتلك المناهج، وهو في الوقت نفسه ينكر إمكانية تكوين سيميوطيقا اجتماعية، إلا إذا اعتمدنا بعض النظريات السيميائية التي يمكن أن تثري النظرية الاجتماعية، ومن بينها نظريات غريماس وبيترو وكريستوفا وإيكو، ولذلك فإن على علم اجتماع النص أن يبني علاقات منظمة بين المفاهيم السيميائية ذات الصفة الاجتماعية، وأن يطور الأبعاد اللغوية والسيميائية لبعض النظريات الاجتماعية وخاصة النظرية النقدية لمدرسة فرانك فورت[٦٠] .وللبحث وقفة لاحقة لمناقشة هذا الموضوع.

تبدأ المفاهيم السيميائية ذات الصفة الاجتماعية من بروب الذي توصل إلى أن الأساس الدلالي للنص يحدد بنيته السردية، ومن ذلك أكّد غريماس أن البنية الدلالية (البنية العميقة) لأي نص سردي هي المسؤولة عن توزيع الوظائف الفاعلة [٦١]، ومن جانب آخر فإن طبيعة الفاعل عند غريماس قد يكون ذا صفة جماعية، كأن يكون حزبا سياسيا يكون أعضاؤه ممثلين للفاعل الجماعي، وقد يحصل العكس كأن يكون فاعل واحد تجمعا من عدة فواعل جماعية ، كما يمكن الاستفادة من موضوع النموذج الفاعلي لدى غريماس في علم اجتماع النص[٦٢].

الجانب الآخر الذي يستند إليه علم اجتماع النص لربط النص الأدبي بسياقه الاجتماعي " تقديم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشكال مختلفة في البنى الدلالية والسردية للتخييل"[٦٣]، ويسعى زيما في هذا المجال إلى الاستفادة من موكاروفسكي الذي يعتقد أن العلاقة بين الأدب والمجتمع لا توصف إلا على المستوى اللغوي، كما يسعى إلى الاستفادة من ميخائيل باختين الذي يرى في اللغة مجموعة من البنى

التاريخية المتغيرة والتي ترجع تحـــولاتها إلى الصراعات الاجتماعية والتجديدات التي تأتي بها ، ويعتقد زيما أن منهج باختين بـــهذا الخصوص في كتابه " الماركسية وفلسفة اللغة" نقطة بـــداية ممكنة لنظرية في لغويات الخطاب تتجاوز لغويات الجملة[٦٤]، ويعرّج زيما إلى الحـــديث عن لغة الجماعة وفكرة عالم اللغة الروسي مار القـــائلة بـــوجود لغة لكل طبقـــة اجتماعية[٦٥].

يحيلنا هذا الأمر على الحديث عن وجهة نظر ستالين بهذا الموضوع، إذ انتقد بشدة رأي القائلين أن اللغة بناء فوقي، وساق حـــججا كثيرة لتفنيد هذا الرأي، من بينها " أن أكثر من مائة سنة عبـــرت على وفاة بوشـــكين، وفي هذه المدة أزيل النظام الإقـــطاعي والنظام الرأســـمالي، وظهر نظام اشتراكي ثالث، وعلى هذا أزيل بناءان تحتيان مع بنائه الفوقي الجديد ومع هذا ، إذا أخذنا اللغة الروسية على سبيل المثال نجد أنها، عبر هذا البـــون الزمني الشاسع، لم يعترها أي تغير أساسي "[٦٦]، أما بشأن اللغات الطبقية، فإن ستالين بقدر ما ينفي وجودها نفيا قاطعا ، يؤكد وجود لهجات طبقـــية قائلا: " ظهرت لهجات طبقية وألسنة خاصة .. .. وهذه اللهجات والألسنة الخاصة كثيرا ما توصف في الأدب بأنها لغات وهذا خطأ"[٦٧]، ويضيف أن تلك اللهجات تملك كلمات خاصة تعكس خبرات الارستقراطية، وتعابـــير وتراكيب تتميز بالتشذيب والفخامة وعدد من الألفاظ الأجنبية، بينما تبقى الغالبية العظمى من الكلمات ونظام القواعد على حـــالها في اللغة الوطنية المشتركة[٦٨] ، ويختم ستالين مقالته بالهجوم على مار نافيا أطروحـــتيه في أن اللغة بناء فوقي وفي السمة الطبقية للغة[٦٩].

إن زيما في سياق كتابه المذكور يســـتعمل كلمة لغة بـــمعناها اللهجي وكثيرا ما يفسر معنى اللغة التي يتحدث عنها بذكر عبارة (لهجة جماعية) محصورة بين قوسين إلى جوار كلمة (لغة)، وبـــذلك فهو يعني بـــاللغة ما

عناه ستالين باللهجة، وإذا كان ستالين قد قصر اللهجة الجماعية (نسبة إلى الجماعة) على الجانب المعجمي، فإنها عند زيما تحتوي إضافة إلى البعد المعجمي بعدا دلاليا وبعدا تركيبيا[٧٠] ، ويعرفها استنادا إلى غريماس بأنها "لغات فرعية معروفة بالتقلبـــات السيميوطيقـــية التي يعارض بـــعضها البعض الآخر" [٧١]، ويعرفها ثانية بأنها "فهرســـت معجمي له شـــفرة"[٧٢]، ويعني بالشفرة (الشـــفرة الدلالية الخاصة بـــلهجة جماعية معينة) مجمل التعارضات والاختلافات (باعتبـــار كل منهما نظاما) النابـــعة من نظام تصنيفي معين[٧٣]، ويضيف لها بـــعدا ثالثا، فيرى اللهجة الجماعية بـــناء نظريا أو فرضية حول الواقع تستند إلى الفهرســـت المعجمي والشـــفرة والتجســـيد الخطابـــي[٧٤] ، لينتهي إلى أننا لن نســـتطيع شـــرح وظائف الأيديولوجيات في أية رواية أو مسرحـــــــــــية إلا عن طريق تصوير الأيديولوجيات كلهجات جماعية[٧٥].

يقدم زيما تطبيقا عمليا على منهجه في علم اجتماع النص محللا رواية " الغريب" لإلبير كامو، فيبدأ ذلك بـــوصف الوضع الاجتماعي – اللغوي للرواية معتمدا نماذج تنتمي إلى عصر الكاتب[٧٦] ، كســـــــــــارتر ودي بوفوار..، ثم يسعى بعد ذلك إلى التعرف على اللهجة الجماعية باعتبارها " الرباط الجامع بين الرواية وبنياتها وبين الوضع الاجتماعي اللغوي"[٧٧]، هكذا تظهر في خطاب المدعي العام – في رواية الغريب– لهجة جماعية انسانية – مسيحية، تمثل اللغة الشرعية، تقابلها لهجة جماعية أخرى لهجة اللامبالاة تظهر في خطاب البطل الراوي، مهددة نظام قيم مجتمع السوق الذي تمثله اللهجة الأولى، وتنشـــأ البـــنية الدلالية والســـردية للرواية من الاصطدام بين هاتين الأيديولوجيتين[٧٨].

ميشال زرافا:

من الذين اهتموا بعلم اجتماع النص الأدبي الناقد ميشـــال زرافا، الذي يقترب كثيرا من أفكار بـــيير زيما، فهو يرى أن النص الروائي يمكنه أن يعكس موقفا محددا من مجمل الأيديولوجيات التي تدخل في تركيبه، وهو يميز بـــين مفهومين: الأول السوســـيولوجيا من خلال الرواية التي تكتفي بدراسة العالم الداخلي للنص ثم تربطه بالثقافة، دون أن تتبين وظيفة النص في الصراع الثقافي والأيديولوجي، والثاني سوســـيولوجيا الرواية وهي تعنى بـــوظيفة النص في الصراع المذكور، وهو يركز على ما تحـــــمله الرواية من تصور للواقع أو رؤية للعالم[٧٩].

ونجده في كتابه " الأسطورة والرواية" يقدم تفســـيراً اجتماعياً لهيمنة المونولوج الداخلي على الأدب في عشرينيات القرن العشرين، فيتحدث عن " الشخص الأوسط" – في أعمال جويس وتوماس مان وكافكا وموزيل وغيرهم– الذي يعيش داخل عالم روايته معزولا عن الطبقـــــة العاملة، منسلخا عن أنانية البـــرجوازية ولا إنســـانيتها، يظهر نموذج "الشـــخص الأوسط" في الروايات التي تدور في مجتمعات صناعية متقدمة بعيداً عن الأيديولوجيات وصراع الطبقات.

وتكون تلك الشخصية بهذا المعنى أيديولوجية، ورواياتها لا تعبر عن رؤية العالم، بـــــــــــــــل عن كافة رؤى العالم، هكذا يتفاعل الأدب والسوسيولوجيا، كاشفاً عن علاقات ضرورية بـــين الأشـــكال في الأدب والأشكال في الفن، فالإيقاع السريع وتعقيد تيار الوعي يرتبطان بالعلاقات الاجتماعية ارتباطاً منطقياً مباشـــراً، ويســـمي زرافا هذا الاتجاه الروائي واقعية نقدية بالمعنى العميق، واقعية تتحـــدى القـــيم الاجتماعية والجهاز الاجتماعي للحضارة البـــرجوازية[٨٠]، ويرى في هذا الاتجاه "نمطاً جديدا من رؤيا العالم ينطوي دون شـــــــــــــك على الفرد المتكدس في

شظايا...."[٨١]الساعي إلى إعادة إنتاج الفردية المناسبة من خلال عرض نتف هذه الشخصية على شاشة العقل الواعي، ويختم آراءه بأن إدراك الواقع والوصول إلى المعنى بهذا السياق لا بد أن ينتج عن بطارية متكاملة من المناهج التقنية[٨٢].

* * *

وبعد فإن هذه الدراسة تسعى إلى الاستفادة من هذه المناهج مجتمعة، للإجابة عن سؤال مهم طرحه سعيد بنكراد: "كيف يمكن استخراج بنية واقعية من ثنايا تجربة تنتمي إلى العالم المخيالي؟"[٨٣].

وإذ تأخذ الدراسة بالاعتبار أن العمل المدروس حكاية رمزية، والحكاية الرمزية كما يعرّفها هنري موريه: "حكاية ذات طابع رمزي أو تلميحي، وهي في الكتابة تسلسل أفعال، تضع على المسرح أشخاصا (...) يكون لصفاتهم وأزيائهم، لأعمالهم وحركاتهم دور الإشارات، فيتحركون في إطارين زماني ومكاني دورهما أيضا دور رمزي"[٨٤]، فإن العملية التسنينية المشار إليها تتم من خلال دراسة التجربة الفنية (العمل المدروس) بوصفها مدخلا إلى التجربة الواقعية، وبذلك فإن الأفعال والشخصيات التي تؤديها والحيز الزماني المكاني الذي تدور عليه، والتي عدها موريه إشارات أو علامات سيميائية، تدفع البحث إلى اعتماد المناهج الشكلية مدخلا لدراسة النص سيميائيا، وبكلام أدق فإن هذه الدراسة تسعى إلى إنتاج الدلالات السيميائية من الأدوات والتقنيات السردية التي أرست أسسها المناهج الشكلية (منهج جيرار جينيت خاصة) التي عدّها بيير زيما تهمل الأساس الدلالي للسرد، وجعل من دراسة اللغة بديلاً لها، كما أن هذه الدراسة ستعتمد في توزيع فصولها ومباحثها على ما سارت عليه تلك المناهج، ولا يعني ذلك أن هذا البحث يهمل دراسة اللغة، بل أنه سيعتمد هذا الجانب وخاصة موضوع اللهجات كما هو عند باختين وموضوع اللغات الجماعية كما تناوله زيما.

هوامش التمهيد

١– ينظر : الملحمة والرواية (دراســة الرواية ، مســائل في المنهجية): ميخائيل باختين: د. جمال شحيد: بيروت : ط١ : ١٩٨٢: ٩ (من مقدمة المترجم).

٢– ينظر: نصوص مختارة : فردريك أنجلز: تحــرير جان كنابـــــا : ت وصفي البني: وزارة الثقافة –دمشق : ١٩٧٢ : ٤٥٧ – ٤٥٨.

٣– ينظر : نفسه : ٤٦٠.

٤– ينظر : النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي): د. حميد لحمداني: بيروت المركز الثقــافي العربـــي: ط١ – ١٩٩٠: ٥٦ – ٥٨.

٥– ينظر: مقالات حول تولستوي: لينين : ت معهد الماركسية اللينينية لدى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي: دار التقدم موسكو: د.ت: ١٠.

٦– نفسه: ١١.

٧– ينظر: نفسه : ١٦.

٨– نفسه: ١٩.

٩– ينظر: الممارسة النقدية: بيلينسكي: ت د. فؤاد مرعي و أ. مالك صفور: ط١ – بـيروت : ١٩٨٢: ٥ – ٧ ، كما ينظر: في سبـيل الواقـعية (بيلينســـــكي وتشيرنيفسكي ودوبروليوبوف): البروفيســور لافريتســكي: ت أ. د .جميل نصيف : بغداد : ١٩٧٤: ٥ – ٦.

١٠– ينظر: لماذا ظهرت الرواية: أرتولد كيتل: ت كاظم سعد الدين: مجلة الأديب المعاصر: العدد ٩ – المجلد ٣: كانون الثاني: ١٩٧٥: ١٣٤ – ١٣٧.

١١– ينظر:

Picrrc achercy:Pour unc thcorde la Prodaction litteraire, 1974.p.142 – 148.

نقلاً عن: النقد الروائي والأيديولوجيا ٢٥ – ٢٨، كما ينظر: النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي): بيير زيما: ت عايدة لطفي: القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: ط١٩٩١:١: ٥٨ – ٦١.

١٢– النقد الاجتماعي: ١٤٣.

١٣– ينظر: الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين: ت – يوسف حلاق: دمشق – وزارة الثقافة: ١٩٨٨: ١١ – ١٢.

١٤– ينظر: نفسه: ٢٩ – ٣٠.

١٥– ينظر: نفسه: ٤٩ – ٥٠.

١٦– ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي: م.ب.باختين: ت الأستاذ الدكتور جميل نصيف التكريتي: بغداد– دار الشؤون الثقافية: ١٩٨٦: ١١.

١٧– ينظر: نفسه: ١٩.

١٨– ينظر: نفسه: ٢٤.

١٩– نفسه: ٧٢.

٢٠– ينظر: نفسه: ١١١ – ١١٦.

٢١– ينظر: نفسه: ١٢٠.

٢٢– ينظر: نفسه: ١٢٤ – ١٢٥.

٢٣– الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية): ميخائيل باختين: د. جمال شحيد: بيروت: ط١: ١٩٨٢: ٣٠.

٢٤– المكان نفسه.

٢٥– ينظر: اشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ (البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): د. محمد خرماش: فاس: ط١: ٢٠٠١: ٦.

٢٦– ينظر: نفسه: ٧.

٢٧– ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلون: ت سعيد الغانمي: بيروت: ط١: ١٩٩٦: ٥٠ – ٥١.

٢٨- ينظر: النقد الاجتماعي: ٤٩.

٢٩- سوسيولوجيـــــة الأدب: لوسيان غولـــدمـــــان: (دراسة كتبها لوسيان غولدمـــــان ونشرت في المجلد العاشر من "الأنسكلوبيديا العالمية"): نقلاً عن دراسات في النقد الحديـــث:ت: د. حسن المنيعي:

http://lamniae.free.fr

٣٠- معنى الواقـــعية الاشـــتراكية: جورج لوكاش: ت د. أمين العيوطـي: دار المعارف بمصر: د. ت: ١٧٧.

٣١- ينظر: تاريخ الرواية: حنا عبود: دمشق: ٢٠٠٣ : ١٣.

٣٢- ينظر: شكالية المناهج في النقد الأدبـــي المغربـــي المعاصر: ٣ (البـــنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): ١٨.

٣٣- ينظر: النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد): د. عبد الله أبو هيف: دمشق: ٢٠٠٠ : ١٧٥.

٣٤- ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبـــي المغربـــي المعاصر: ٣ (البـــنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق): ١٩ -٢٢.

٣٥- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ٢٣٤.

٣٦- L. Golddmann: Le Dieu cache. Ed.Gallimard 1959 – p 26– 27. نقلاً عن: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٣ : ٣٥ – ٣٦.

٣٧- البنيوية التكوينية والنقد الأدبـــي (ملف في مجلة آفاق): مؤسســـة الأبحـــاث العربية: بـــيروت: ط١ : ١٩٨٤ : الوعي القـــائم والوعي الممكن: لوســـيان جولدمان: ت محمد برادة : ٣٣.

٣٨- ينظر: نفسه: ٣٩ -٤٠.

٣٩- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: على ضوء المناهج النقدية الحداثية : دمشق – ٢٠٠٣: ٢٣٤- ٢٣٥: استنادا إلى: المنهجية في علم الاجتماع الأدبـــي- تر: مصطفى المسناوي – دار الحداثة – بيروت ١٩٨١.

٤٠- ينظر: دراسات في النقد الحديث: فصل (سوسيولوجية الأدب):

http://lamniae.free.fr

كما ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٢٦ - ٢٧.

٤١- ينظر: النقد الاجتماعي: ١٤٨ - ١٤٩.

٤٢- ينظر: الرواية والواقع: ناتالي ساروت، آلان روب غرييه، لوسيان جولدمان: ت - د. رشيد بنحدو: بغداد: ١٩٩٠: ٦٦ -٦٨.

٤٣- ينظر: نفسه: ١٥٤.

٤٤- ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ٢٣٧.

٤٥- ينظر: نفسه: ٢٣٨.

٤٦- ينظر: النقد والدلالة: ٧٠.

٤٧- مدخل إلى سيميائية الفلم: يوري لوتمان: ت نبيل الدبس: ط١: دمشق: ١٩٨٩: ٦.

٤٨- ينظر: النقد والدلالة: ٧١.

٤٩- ينظر: لنقد الأدبي في القرن العشرين: ٣٢٦.

٥٠- ينظر: النقد والدلالة: ٧٣ - ٧٥.

٥١- ينظر: النقد الاجتماعي: مقدمة سيد البحراوي: ٨.

٥٢- ينظر: نفسه: ١٢ - ١٣.

٥٣- ينظر: نفسه: ٦٣.

٥٤- ينظر: نفسه: ١٢٣.

٥٥- ينظر: نفسه:١٢٥.

٥٦- ينظر: نفسه: ١٥٥.

٥٧- ينظر: نفسه : ١٦٢.

٥٨- ينظر: نفسه:١٦٣.

٥٩- ينظر: نفسه: ١٧٢.

٦٠- ينظر: نفسه: ١٧٥ - ١٧٦.

٦١- ينظر: نفسه: ١٧٩.

٦٢- ينظر: المكان نفسه.

٦٣- ينظر: نفسه: ١٨١ - ١٨٢.

٦٤- نفسه: ١٨٣.

٦٥- ينظر :نفسه: ١٨٤ -١٨٧.

٦٧- ينظر: نفسه: ١٨٨.

٦٨- الماركسية و قضايا علم اللغة: ستالين: ت حنا عبود: دمشق -دار دمشق للطباعة والنشر - سلسلة المكتبة الاشتراكية د.ت: ١١.

٦٩- نفسه: ١٦.

٧٠- ينظر: نفسه: ١٧.

٧١- ينظر: نفسه: ٤٠.

٧٢- ينظر: النقد الاجتماعي:١٩٢.

٧٣- نفسه: ١٩٣.

٧٤- نفسه: ١٩٦.

٧٥- ينظر: نفسه: ١٩٥.

٧٦- ينظر: نفسه: ١٩٩.

٧٧- ينظر: نفسه: ٢٠٣.

٧٨- ينظر: نفسه: ٢١١.

٧٩- نفسه: ٢١٧.

٨٠- ينظر: نفسه: ٢١٧ - ٢٢٠.

٨١- ينظر: النقد الروائي والأيديولوجيا: ٩٤.

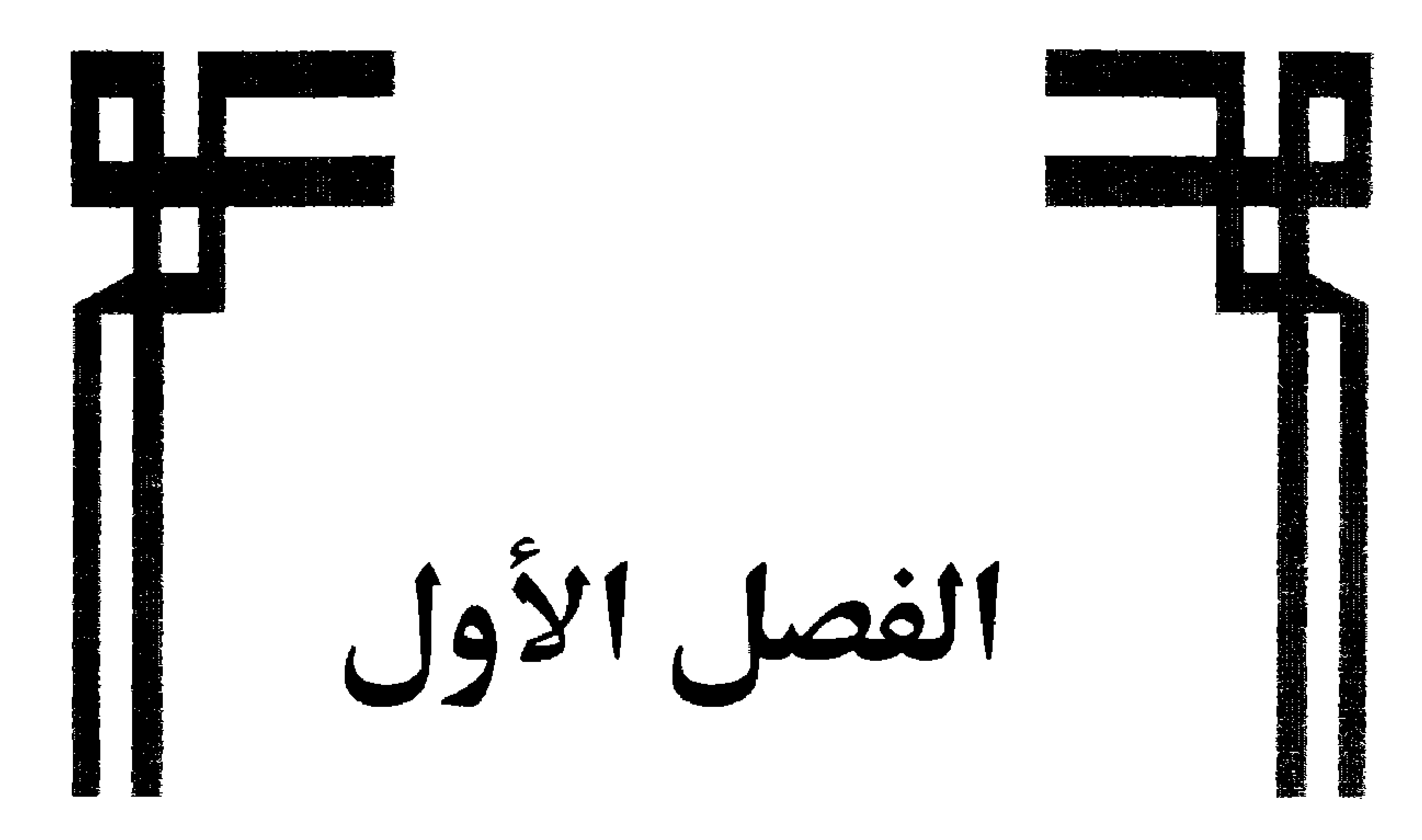
٨٢- ينظر : الأسطورة والرواية: ميشـيل زرافا: ت صبحـي الحـديدي: الدار البيضاء -عيون المقالات: ط٢ - ١٩٨٦: ٤٩ - ٥٢.

٨٣- نفسه: ٣٣.

٨٤- ينظر المكان نفسه.

٨٥- النص السردي (نحو سيميائيات للأيديولوجيا): سعيد بنكراد: ط١-الربـاط : ١٩٩٦: ١٨.

٨٦- Morier:dictionnaire de poethque et de Rhetor ique :P. U. F: p 65 : نقلاً عن: مجلة الفكر العربي المعاصر: العدد ٤ و ٥: لسـنة ١٩٨٠: الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز: صبحي البستاني: ١٤.



الفصل الأول

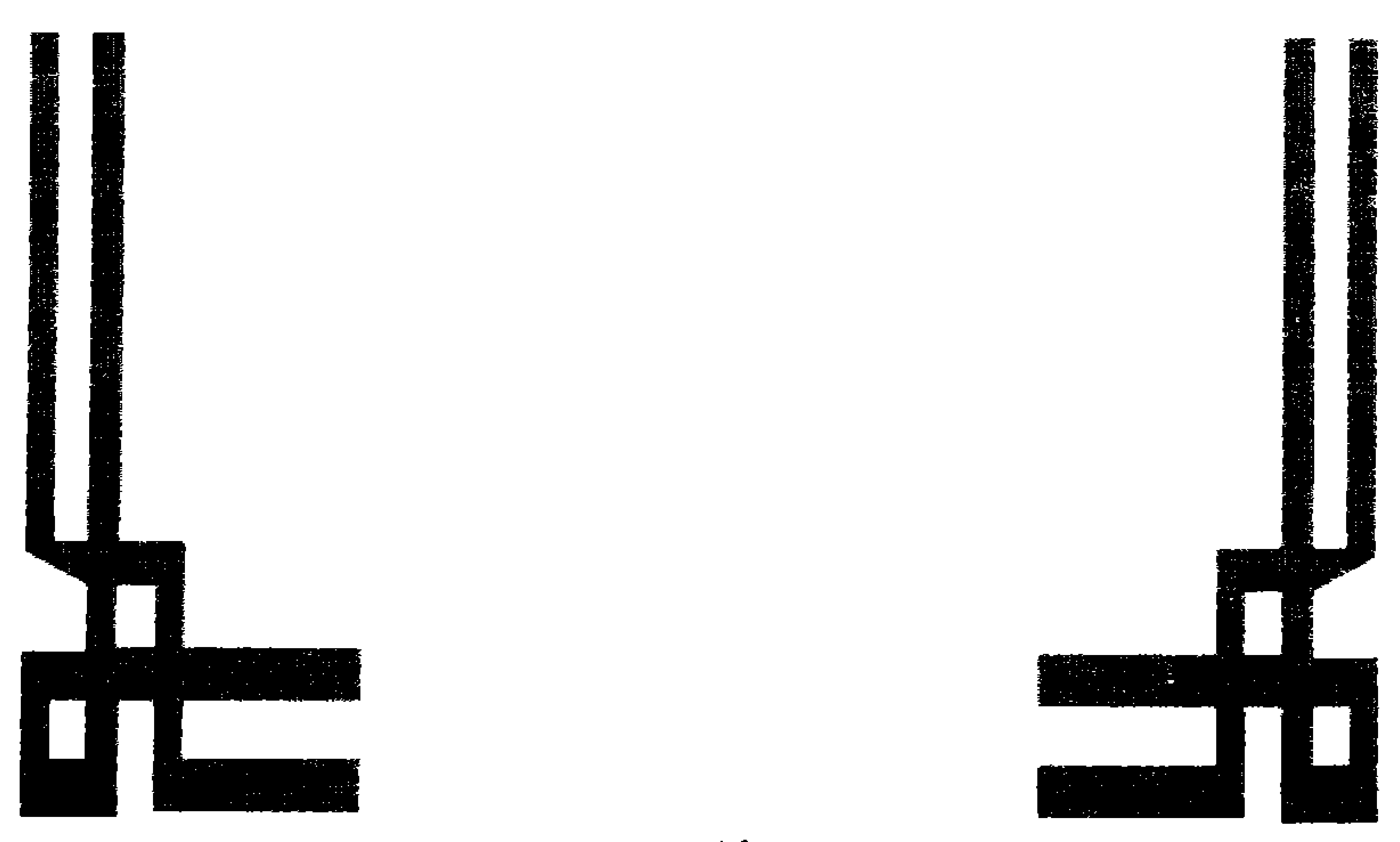
سيميائية المتن الحكائي

مدخل

الأحداث

الشخصيات: عوامل وممثلين

الفضاء الروائي واشتغاله السيميائي



مدخل:

لعل أفضل تعريف للمتن الحكائي[1] ما ذكره توماشفسكي في مقاله "نظرية الأغراض"، فهو يعرّفه بقوله: "مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع أخبارنا بها خلال العمل"[2]، وهذا التعريف يقترب كثيرا من تعريف شلوميت كنعان للقصة في كونها الأحداث المحكية المجرّدة من تنظيمها داخل النص[3]، ويطابق هذا التعريف مطابقة نسبية وجهة نظر الدكتورة يمنى العيد التي ترى أن دراسة العمل السردي من حيث هو حكاية يعني دراسة ثلاثة أمور:

١- ترابط الأفعال وفق منطق خاص بها.

٢- الحوافز التي تتحكم بالعلاقات بالشخصيات وبمنطق الترابط بين الأفعال.

٣- الشخصيات والعلاقات فيما بينها"[4].

غير أن للدكتور سعيد يقطين إضافتين هما: زمن الفعل ومكانه أو فضاؤه[5].

أمّا المبنى الحكائي فهو – حسب توماشفسكي– "يتألف من نفس الأحداث – أحداث المتن الحكائي– بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل. كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"[6]، ويسعى ابراهيم الخطيب إلى توضيح هذه المقولة بقوله: " المبنى الحكائي sujet هو المتن الحكائي مروياً أو مكتوباً، وفي هذه الحالة فان المتن المذكور يكون خاضعاً لقواعد الكتابة، وأيضا لقواعد الحكي وأنساقه"[7]، هكذا يصير المبنى الحكائي– على وفق التعريف الأخير – مرادفاً للعمل الأدبي، لكنه يأخذ صورته الصحيحة عند كوجينوف بوصفه: " طبقة محددة من العمل الأدبي وواحدا من أغلفته"[8]، وقد خصص فصل بأكمله لمناقشة الآراء المختلفة بهذا الشأن في رسالة الماجستير المذكورة[9].

إن مصطلحي الشـــكلانيين الروس الآنف ذكرهما يتمثلان عند جينيت بثلاثية القصة – الحكاية – السرد[١٠]، حيث تساوي القصة المتن الحكائي، بينما يقترب مفهوم الحكاية من مفهوم المبـــنى الحـــكائي، فهي تدل "على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه"[١١]، أما السرد فقـــد أطلقه جينيت على مجموع الوضع الذي يحدث فيه الفعل الســـردي[١٢]، إن مقولة "الســـرد" تســـاوي مقـــولتي "الجهة" و"الصيغة" معا – كما هما عند تدوروف – حيث تعني الأولى "الكيفية التي يدرك بها السارد القـــصة"[١٣] وتعني الثانية "نمط الخطاب الذي يستعمله السارد"[١٤]، وعند البحـــث عمّا يساوي مقولة "السرد" عند الشكلانيين الروس ســـنجد المصطلح ذاته عند إيخنباوم بـــدلالة مطابقـــة لدلالة "الصيغة"، حـــيث يميز بـــين الحـــكي والعرض[١٥]، ويرد ثانية عند توماشفســـكي حـــاملا دلالة الجهة[١٦]، وفي الحالين لا ينظر له الشكلانيون بوصفه مقـــولة مستقـــلة، وإنما يتناولونه بوصفه جزءاً من المبنى الحكائي.

واستناداً إلى ما سبق فإن منهجنا في هذا البحث سيوزع الحـــديث عن المبـــنى الحـــــكائي على فصلين يأخذ الأول عنوان "الزمن والســــرد والسيميائية"، ويأخذ الثاني عنوان "الرؤية".

* * *

الأحداث

المتن الحـــكائي بـــوصفه المادة الخام – بحســـب شـــلوميت كنعان – مشكـــلاً من مكونات متفرقة لها إمكانية تشكيل شبكة علاقات متداخلة[١٧]، فهو يقسم على أجزاء صغرى تسمّيها شلوميت كنعان بالمساقات الصغيرة التي تتحد بدورها لتشكل مساقات كبيرة[١٨]، ويطلق برنس على المساقات الصغيرة مصطلح القصص الصغرى.

والمحلل لرواية "رجال في الشمس" يجد متنها الحـــكائي يتشـــكل من

خمس قصص صغرى انبنت على أربع شخصيات رئيسة هي : أبو قـيس وأسعد ومروان وأبو الخيزران ، وقد انفردت كلّ شخصية بقصّة مستقلّة ، بينما اجتمعت الشخصيات الأربع في القصة الصغرى الخامسة. وسيقـدّم البحث وصفا موجزا لكل منها:

القصة الأولى: تدور أحداثها حول شخصية أبي قيس وتبدأ منذ أن كان في قريته الأولى قرب يافا ، حيث كان يملك أرضا فيها عشـر شـجرات زيتون، يعيش على واردها هو وزوجته وابنه قيس الذي كان في المدرسة آنذاك، والذي كان يدرّسه الأستاذ سليم الذي يعرف إطلاق النار على العدو ولا يعرف الصلاة، والذي مات قبل احتلال القرية بليلة واحـدة، وحـين احتلت قرية أبي قـيس هجرها إلى أخرى بـعيدة عن خط القـتال وهناك أغرقه الفقر، فسـكن وعائلته بـعد هجرته في نصف غرفة، تفصله عن جيرانه أكياس عتيقة من القش، وهناك ترك ابنه المدرسة، وماتت بنته بعد شهرين من ولادتها .... جاء من فلسطين إلى البصرة ليذهب إلى الكويت طلباً للرزق، فكان لابد له من أن يتصل بمهرّب فدخل دكان الرجل السمين ليتولـى تهريبه.

القصة الثانية: تدور حول شـخصية أسـعد الذي جاء من الرملة إلى البصرة بغية الذهاب إلى الكويت ، طلبـاً للرزق وهربـاً من السـلطات، والذي خذله الدليل في بدء الرحلة على مقربة من الحدود العراقية بـعد أن أخذ منه عشـرين ديناراً ثمن إيصاله إلى بـغداد . كانت تلك النقـود قـد استدانها من عمه مقابل أن يتزوّج ابنته، لقد ظل حائراً في الطريق حـتى التقطه أجنبي بسيارته وأوصله إلى بـغداد ، وعند وصوله إلى البـصرة اتصل بالرجل السمين ليهربه إلى الكويت.

القصة الثالثة: تدور حول شخصية مروان الفتى ذي الستة عشر عاماً الذي كان والده قد طلق أمه وترك أربعة أطفال ليتزوج من امرأة شوهاء، فقدت ساقها اليمنى أثناء القصف؛ لأنها تمتلك بيتاً ذا ثلاث غرف.

كان له أخ يرسل إليهم من الكويت مائتي ربية شهرياً ، ثم كفّ عن إرسالها؛ لأنه تزوج ، فترك مروان الدراسة وقرر السفر إلى الكويت.

القصة الرابعة: تدور حول شخصية أبي الخيزران وهو فلسطيني، خدم في الجيش البريطاني في فلسطين خمس سنوات قبل عام ١٩٤٨ ، ثم التحق بالمجاهدين وقاد مصفحة عتيقة استولى عليها المجاهدون في معركة لهم مع اليهود، لكن المصفحة سرعان ما تعطلت ، في عام النكبة ، وإذ كان يركض مع عدد من المسلحين انفجر أمامه لغم فاقتلع ذكورته ، بعد ذلك وجد له عملاً في الكويت عند رجل ثري فكان يقود سيارة لنقل الماء ترافق موكب ذلك الرجل الثري.

القصة الخامسة: تبدأ بانتهاء القصص الأربع السابقة وتدور حول شخصياتها الآنف ذكرها ، إذ يلتقي الأربعة على رصيف الشارع الموازي لشط العرب ، ويتفقون على السفر إلى الكويت بسيارة أبي الخيزران ، يقود أبو الخيزران السيارة ويختفي الثلاثة الآخرون في صهريج الماء عند اجتياز المخفرين الحدوديين ، لقد دخل الثلاثة خزان الماء قبل أن يصلا المخفر الأول بقليل، وغادروه بعد ستّ دقائق سالمين، ثم دخلوه قبل أن يصلوا المخفر الثاني ، ولكنهم لم يغادروه إلا جثثاً هامدة ؛ لأن أبا الخيزران تأخر إحدى وأربعين دقيقة ؛ بسبب حكاية كاذبة تدور حول فحولته، وفي الليل توجه أبو الخيزران إلى مزبلة خارج المدينة ورمى الجثث الثلاث فيها بعد أن أخذ النقود من جيوب الموتى وانتزع ساعة مروان.

يحدد برنس شروطاً خمسة يشكل اجتماعها حداً للقصة الصغرى:

١ – أن تتألف من ثلاثة أحداث موحدة.

٢– أن يكون الحدث الثالث نقيض الأول.

٣– أن يسبب الثاني الثالث.

٤- أن يكون الأول سابقاً الثاني.

٥- أن يكون الثاني سابقاً الثالث[١٩].

واستنادا إلى هذه الشروط فإن القصة الصغرى الأولى من "رجال في الشمس" تقوم على الأحداث الرئيسة الآتية:

١ - عاش أبو قيس وأسرته حياة مستقرة قبل الحرب.

٢ - حين قامت الحرب هجر قريته وعاش وأسرته في فقر مدقع.

٣ - لذلك جاء إلى البصرة بغية الوصول إلى الكويت طلباً للرزق.

وتقوم الثانية على الأحداث الرئيسة الآتية:

١ - كان أسعد مطارداً من قبل السلطات لنشاطه السياسي.

٢ - أصبحت حياته في ذلك البلد مهددة بخطر الاعتقال.

٣ - وصل إلى البصرة بغية الوصول إلى الكويت هرباً من السلطات وبحثاً عن الرزق.

وتقوم الثالثة على الأحداث الرئيسة الآتية:

١ - كان لمروان أخ يعمل في الكويت ويبعث لعائلته نقوداً تعينهم على العيش في المنفى.

٢ - تزوج الأخ وتوقف عن إرسال النقود إلى العائلة، وتزوج الأب وترك العائلة.

٣- صار لزاماً على مروان أن يسافر إلى الكويت ليعيل العائلة.

وتقوم الرابعة على:

١- شارك أبو الخيزران في القتال ضد المحتلين.

٢- أنفجر عليه لغم فأخصاه.

٣- صار نفعياً يعمل على جمع المال بأية صورة.

أما القصة الخامسة فتقوم على الأحداث الرئيسة الآتية:

١ - اتفق الفلسطينيون الثلاثة مع الخصي أبي الخيزران على أن يعبر بهم الحدود ويوصلهم إلى الكويت.

٢ – تأخرت السيارة في المركز الحدودي الثاني؛ للحديث عن أكذوبة فحولة أبي الخيزران.

٣ – لذا مات الفلسطينيون الثلاثة.

النوى والمحفّزات:

لا يقتصر تصنيف مكونات المتن الحكائي على المساقات والقصص الصغرى المار ذكرها، بل هنالك تصنيفات مختلفة أهم وأشد تعقيداً، فمنذ عصر الشكلانيين الروس بدأ البحث عن الوحدات الصغرى في المتن الحكائي، ليكون أساسا في التحليل، فكانت الوظائف عند بروب[٢٠]، والحوافز عند توماشفسكي[٢١].

والحافز – عند توماشفسكي – هو غرض الجزء (من العمل) غير القابل للتفكيك، وكل جملة تتضمن في العمق حافزاً خاصاً بها، ومن ثم فإن المتن الحكائي يظهر بوصفه مجموعة حوافز متتابعة زمنياً وحسب السبب والنتيجة[٢٢]، ثم يقسم الحوافز على قسمين: حوافز مشتركة وهي التي لا يستغنى عنها، وأخرى حرة وهي التي يمكن الاستغناء عنها دون الإخلال بالتتابع الزمني والسببي[٢٣]، ثم يصنفها بحسب الفعل الموضوعي الذي تصفه إلى حوافز ديناميكية وهي التي تغير وضعية ما، وهي حوافز مركزية ومحركة للمتن الحكائي[٢٤]، وحوافز قارة وهي الحوافز التي لا تغير وضعية ما، وتشمل وصف الطبيعة والمكان والوضعية والشخصيات[٢٥].

لقد طوّر رولان بارت هذه المفاهيم ودرسها تحت مصطلحي النوى والمحفّزات[٢٦]، ويقترب كثيرا مفهوم النواة عند بارت من مفهوم الحافز المشترك عند توماشفسكي، فالنوى تشكل مفاصل حقيقية للقصة– بحسب بارت – وهي تتميز بكون الفعل الذي تستند إليه يبدأ بالتناوب المتتالي لاستمرار القصة أو يديمه أو يغلقه، أما المحفّزات فهي تعمل على ملء

الفسح الواقعة بين النوى[٢٧]، وبذلك تقترب من مفهوم الحوافز الحرة عند توماشفسكي، ويضيف بارت أن النواة لا يمكن أن تحذف دون أن تشوه القصة أما المحفّز فلا يمكن أن يحذف دون أن يشوه النص الأدبي[٢٨].

ولا يعطي بارت للمحفّز أهمية كبيرة، فهو تابع للنواة وفعاليته مرهونة بتفاعله معها، وفي كل الأحوال تكون فعالية المحفّز "مخففة وفردية وطفيلية"[٢٩]، بالنسبة إلى المتن الحكائي، لكنه يوقظ التوتر المعنوي للنص[٣٠].

يطلق بارت على هذين الصنفين مصطلح الوحدات السردية، وهي تتقابل مع نمط آخر من الوحدات يسميها المؤشرات[٣١]، والأخيرة تمتلك دائما مدلولات ضمنية غير معلنة، فهي تتضمن فعالية فك الرموز[٣٢].

ويأخذ بارت من بريموند مصطلح المقطع، ويعرفه بكونه استمرارية منطقية للنوى المتحدة في ما بينها بوساطة علاقة تضامنية، ويحدده بأنه ينفتح " عندما يكون واحد من عناصره بدون سابق، وينغلق عندما يكون واحد من عناصره بدون نتيجة"[٣٣].

غير أن لمصطلح المقطع جذورا تمتد إلى زمن أبعد من زمن بريموند ورولان بارت، فقد اجترحه بروب في " مورفولوجيا الخرافة"، معرفا إيّاه بأنه "كل تطور ينطلق من إساءة أو نقص أو حاجة ويمر بالوظائف الوسيطة لكي يصل إلى الزواج أو إلى وظائف أخرى تستعمل كحل"[٣٤]. أي أن المقطع تطور ينطلق من وظيفة بدئية وينتهي بوظيفة ختامية ماراً بوظائف وسيطة، وبذلك هو يقترب كثيراً من مفهوم المقطع عند بارت.

ورواية "رجال في الشمس" بقصصها الخمس وفصولها السبع تشكل مقطعاً واحداً، تتخلله مقاطع صغرى يتشكل الواحد منها من مجموعة وحدات سردية، وعلى الصورة الآتية:

في القصة الأولى: ترد سبعة أحداث تمثل النوى التي يشكل تسلسلها القصة الأولى، وهي:

١ – كان يمتلك عشر أشجار زيتون.

٢ – سقطت القرية بيد اليهود.

٣– غادر قريته بعد شهر واحد من ولادة ابنته.

٤ – سكن بيتاً عتيقاً بغرفة واحدة في قرية بعيدة عن خط القتال.

٥ – أخذت منه نصف الغرفة.

٦ – سعد يستحثه على السفر إلى الكويت.

٧– وصل إلى البصرة وذهب إلى دكان الرجل السمين.

و تتوإلى ثلاثة أحداث هي:

١– الاستاذ سليم يعلم التلاميذ كيف يلتقي دجلة و الفرات فيتكون النهر العظيم.

٢ – الأستاذ سليم يصرّح بأنه لا يعرف كيف يصلي وإنما يعرف كيف يطلق الرصاص على العدو.

٣ – موت الأستاذ سليم قبل ليلة واحدة من سقوط القرية بيد اليهود.

أن أي حدث من الأحداث الثلاثة الآنف ذكرها يشكل محفّزاً لا يؤثر حذفه في مجرى القصة، وباجتماع المحفّزات الثلاثة يتشكل مقطع صغير يؤدي وظيفة دلالية في النص، يسعى البحث إلى كشفها لاحقاً، ويؤدي في القصة وظيفة بنيوية غايتها ملء الفجوة بين النواة الأولى والنواة الثانية إذ يرتبط المحفّز الأول والمحفّز الثاني بالنواة الأولى؛ لرسم حالة الاستقرار المجسدة للحظة البدئية، بينما يرتبط المحفّز الثالث بالنواة الثانية لتعميق الحالة الانفعالية التي يجسدها هذا التحول.

ونجد في القصة الأولى مقطعا آخر يتضمن ثلاثة أحداث متوالية، هي:

١– زوجته تخبره أنها ستلد بعد سبعة أشهر.

٢– ولادة ابنته.

٣– وفاة ابنته بعد شهرين من ولادتها.

تشكل الأحداث الثلاثة محفـزات تملأ الفسح بـين النوى، فيرتبـط المحفـز الأول بالنواة الأولى والمحفـز الثاني بالنواتين الثانية والثالثة، والمحفـز الثالث بالنواتين الرابعة والخامسة.

ومما لا بد من الانتباه إليه أن هنالك وحدتين سرديتين شكلتا مؤشرين يرتبطان بالنواة الرابعة، يسعى البحث إلى كشـف دلالتهما الرمزية فـي الفصول اللاحقـة، الأولى: " أراح أبـو قـيس صدره فوق التراب الندي...."[٣٥]، والثانية: "كان ثمة طائر أسـود يحـلق عاليا على غير هدى"[٣٦]، وتتوالى في نهاية القصة ستة محفزات ترتبط بـالنواة الأخيرة كاشفة عن الحالة الانفعالية المهيمنة على الشخصية، إضافة إلى الوظائف الجمالية والنصية والبنيوية التي سيكشف عنها البحث لاحقا:

١ - الرجل السمين يحدّق إليه.

٢- الدمعة ساخنة تملأ مؤقه.

٣- أحس أن رأسه امتلأ بالدمع فانطلق إلى الشارع.

٤- المخلوقات تغيم وراء ستار من الدمع.

٥- اتصل أفق النهار بالسماء وصار كل ما حوله مجرد وهج أبـيض لا نهائي.

٦- عاد فألقى صدره فوق التراب الندي.

أما القصة الثانية فتتشكل من النوى الآتية:

١- دفعه الشرطي أمام الضابط.

٢- حوار مع أبي العبد في عمان.

٣- استدانة نقود من عمه. حوار مع أبي العبد قرب الإتشفور.

٤- الدوران حول الإتشفور.

٥- وصل إلى الطريق مخلفا الإتشفور وراءه

٦- طريق عمان بغداد في سيارة الرجل الأجنبي.

٧- وصل إلى البصرة ودخل دكان الرجل السمين.

وترد أربعة أحداث يصدق عليها مفهوم المحفّـز ؛ لأن حذفها لا يخل بمسار القصة ويشكل حضورها مجتمعة مقطعا يحقق الترابط بين النوى، ويعطي مسوغاً منطقيا للنواة الثالثة بارتباطه بها، وهي:

١ – أبوه وعمه قرءا الفاتحة يوم ولادته وولادة ندى.

٢– عمه رفض مئة خاطب لابنته.

٣– عمه يعطيه خمسين ديناراً ليصير بوسعه أن يتزوج ندى.

٤ – هو لا يريد أن يتزوج ابنة عمه.

ويرد مقطع آخر متكوّن من ستة أحداث ، هي:

١ – حوار بين الرجل الأجنبي وزوجه حول هوية الجرذ.

٢ – حوار آخر حول هوية الجرذ.

٣ –الرجل الأجنبي وزوجه يتذمران من الجرذان.

٤– تسمية فندق الشط بفندق الجرذان.

٥– الرجل السمين يتذمر من الجرذان.

٦– الرجل السمين يحذره من أن تأكله الجرذان قبل أن يسافر.

تؤدي هذه الوحـــدات وظيفة المؤشـــرات الرمزية إضافة إلى وظيفة المحفّــزات في ملء الفراغات بين النوى.

وهناك أربع وحدات أخرى تشكل محفّــزات تعمّق المدلول النفسي ، وتحقق وظيفة التأثيث بحسب الشكلانيين الروس ، ولكنها لا ترتبط بمقطع معين، وهي:

١ –"ضرب أبو العبد جناح سيارته المغبر فعلَمت أصابعه الخمسة وبـــان من تحتها لون السيارة الأحمر الفاقع"[٣٧].

٢–"كان قميصه (أبو العبد) الأزرق ينضح بالعرق"[٣٨].

٣– كان الأفق مجموعة من الخطوط المستقيمة البرتقالية[٣٩].

٤ – كانت الشمس قد سقطت وراء التلال البنية[٤٠].

ونجد ثلاثة محفزات ترتبط بالنواة الأخيرة إضافة إلى المحفزات: الرابع والخامس والسادس الآنف ذكرها ، تسلط الضوء على شخصية الرجل السمين:

١- حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة[٤١].

٢- طوى الرجل أوراقا صفراء أمامه وقال بلؤم[٤٢].

٣- ابتسم الرجل السمين، ثم تطاولت ابتسامته فانفجر ضاحكا بصخب[٤٣].

أما القصة الثالثة فتتشكل من النوى الآتية:

١- أخو مروان يعمل في الكويت.

٢ -أخوه تزوج.

٣- انقطع أخوه عن إرسال المال.

٤- أبوه قام بعمل كريه ، ترك أربعة أطفال وطلق أمه وتزوج امرأة شوهاء.

٥- حوار مع حسن في فلسطين.

٦- ودع أباه قبل أن يسافر ..أعطاه عشرة دنانير.

٧- كتب رسالة إلى أمه من البصرة.

٨- ما جرى في دكان الرجل السمين.

نجد في القصة خمسة محفّزات، يرتبط الأول بالنواة السابعة: "كانت السماء ما زالت تبدو زرقاء تحوم فيها حمامات سود على علو منخفض، ويسمع رفيف أجنحتها كلما اقتربت – في دورتها الواسعة – من سماء الفندق[٤٤] ؛ فيعمق الحالة الانفعالية التي تهيمن عليها.

وترتبط البقية بالنواة الأخيرة فلا تزيد وظيفتها هنا على منح الحدث واقعية: "صعقت أنفه روائح التمر وسلال القش الكبيرة[٤٥].

والثالث يعمق الحالة الانفعالية لشخصية مروان: " كانت الكلمات

الأخيرة التي لفظها الرجل السمين حاسمة ونهائية ، بل خيّل إليه أنها كانت مصبوبة من الرصاص"[٤٦].

والرابع يرسم صورة الرجل السمين من منظور مروان: " قام الرجل السمين ودار حول مكتبه ثم وقف أمامه وهو يلهث ويتصبب عرقا[٤٧].

ويؤدّي الخامس الوظيفة ذاتها: "وصله صوت الرجل السمين مبحوحاً بالغضب[٤٨].

ويرد في القصة مقطع واحد يتشكل من خمس وحدات ، يمكن أن نسميها تفريعات صغرى للنواة الرابعة بترابطها تكتمل منطقية النواة الرابعة والنواة السادسة، هي:

١- شفيقة امرأة بريئة .. كانت صبية يافعة حين طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ[٤٩].
٢-" قال له أنها تمتلك بيتاً من ثلاث غرف في طرف البلد، دفعت ثمنه من تلك النقود التي جمعتها لها منظمة خيرية[٥٠].
٣- لقد عرض عليه صديقه القديم والد شفيقة أن يتزوجها[٥١].
٤- تزوج من تلك المرأة الشوهاء[٥٢].
٥- قالت شفيقة:
- قلنا لأمك أن تأتي وتسكن هنا لكنها لم تقبل .. ماذا تريدنا أن نفعل أكثر من ذلك ؟"[٥٣].

وتتشكل القصة الرابعة من النوى الآتية:

١- خدم في الجيش البريطاني خمس سنين قبل ١٩٤٨.
٢- استدعي من قبل المجاهدين ليقود مصفحة عتيقة.
٣ - ربما كانت قنبلة مزروعة في الأرض تلك التي داس عليها...
٤- الألم بين فخذيه (المستشفى).

٥ –هرب من المستشفى قبل أن يشفى.
٦– انضم إلى سائقي سيارات الحاج رضا في الكويت.
٧– قاد سيارة ماء بنجاح في طريق خطرة فنال حظوة عند الحاج رضا.
٨ – منذ أسبوع كلف بقيادة سيارة ماء في أعماق الصحراء.
٩– وقف قرب دكان الرجل السمين ليسرق منه زبائنه.

تستعين هذه النوى بمحفّزات قليلة تؤدي الوظائف التقليدية الهامشية من بينها:

١– كان الضوء المستدير الموضوع فوق رأسه يحجب عنه السقف ويعشي بصره "[٥٤].
٢– كان ثمة امرأة تساعد الأطباء"[٥٥].

وكلا المحفّزين يتمحوران حول النواة الرابعة فيسهمان في تعميق الحالة النفسية للشخصية، بينما يؤدي محفّز ثالث بارتباطه بالنواة السابعة إضافة إلى وظائفه التقليدية وظيفة دلالية سيسعى البحث إلى كشفها، وهو: " كان أبو الخيزران يحرك مقود سيارته حركات خفيفة وسريعة ذات اليمين وذات اليسار"[٥٦].

وإضافة إلى النوى والمحفّزات تتضمن القصة الرابعة مقطعا من أربع وحدات سردية تؤدي مجتمعة وبارتباطها بالنوى السادسة والسابعة والثامنة وظيفة بنيوية لا تستغني عنها القصة، وهي:

١–"خرج الحاج رضا مع عدد من رجاله إلى الصحراء .... بدأت السيارات تغوص في الوحل......الا أبا الخيزران.. واصل السير ببراعة.... وحين شارف سيارة الحاج رضا الرمادية الغارقة حتى ثلاثة أرباع عجلاتها الورائية في الوحل أوقف سيارته..."[٥٧].
٢ –منذ أسبوع خرج الحاج رضا في قافلة من سياراته إلى رحلة قنص أقامها خصيصا من أجل ضيوف ينزلون عنده[٥٨].

٣- الحاج رضا فضّل أن يسلك في طريق عودته دروبا أخرى تصل به إلى الزبير، و من الزبير يستطيع أن يسلك الطريق الرئيس الذي يعود به إلى الكويت[٥٩].

٤ - أعفنا من تصديق قصة رحلة القنص! يبدو لي أن الحاج رضا وجنابك تعملان بالتهريب.. عفوك قليلا، دعني أكمل.. الحاج رضا يعتقد أن تهريب الأشخاص في طريق العودة أمر تافه، لذلك يتركه لك، أما أنت فتترك له بالمقابل تهريب الأمور الأهم .. وبنسبة من الأرباح المعقولة، أم تراه لا يعرف أنك تهرب أشخاصا في طرق العودة"[٦٠].

إن ولادة القصة الخامسة لا يمكن أن تتحقق دون وجود هذا المقطع في القصة الرابعة ، فهو يمنح المسوغاتً المنطقية للدور الذي يؤديه أبو الخيزران في القصة الخامسة ، وسيجري تفصيل ذلك في المبحث القادم.

أمّا القصة الخامسة فتتشكل من النوى الآتية:

١ – لقاء أبي الخيزران بالرجال الثلاثة.

٢- ركبوا السيارة وسارت بهم في الصحراء.

٣- هبط الثلاثة إلى باطن الخزان.

٤- اجتازوا المخفر الأول.

٥- غادر الثلاثة باطن الخزان.

٦- شقت السيارة طريقها في الصحراء.

٧ - دخلوا الخزان ثانية.

٨- حوار مع الموظفين في المخفر الثاني حول فحولة أبي الخيزران.

٩- تحركت السيارة...

١٠- اكتشاف موت الثلاثة.

١١- قاد أبو الخيزران سيارته حين هبط الليل.

١٢- رمى الجثث.

١٣- تراجع ... أخرج النقود من جيوب الموتى وانتزع ساعة مروان...

نلاحظ في القصص الأربع الأولى التناسب بين النوى وما يقابلها من محفّزات ومؤشرات، فالقصة الأولى تتكون من سبع نوى تقابلها ثمان من المحفّزات والمؤشرات، وللثانية ثماني نوى في مقابل أربعة عشر محفّزا، والثالثة تتكون من ثماني نوى تقابلها سبعة محفّزات ومؤشرات، أما الرابعة فتتكون من تسع نوى في مقابل ثلاثة محفّزات، لكننا حين ننتقل إلى القصة الخامسة نجدها تتكون من ثلاث عشرة نواة مقابل سبعة وثمانين محفّزاً ومؤشراً، وتلك علامة تمنح القصة الخامسة خصوصية بنيوية تميزها من أخواتها الأربع، تقترن هذه العلامة بعلامة أخرى وهي أن كل قصة من القصص الأربع السابقة تنعقد على شخصية واحدة بينما تنعقد هذه القصة على الشخصيات الأربع مجتمعة، وتقترن هاتان العلامتان بعلامة نصية وهي سعة الحيز الذي تشغله القصة المشار إليها قياسا بالقصص الأربع السابقة، فهي تشغل ثماني وسبعين صفحة بينما تتراوح الأخر بين أربع عشرة صفحة وست عشرة، أن حضور العلامات الثلاث في القصة المذكورة تجعل منها القصة الرئيسة في المتن الحكائي.

تختلف أهمية المحفّزات ووظائفها من واحد إلى آخر في القصة المذكورة، فنجد خمسة وعشرين محفّزا تتمحور حول النواة الأولى، ليجسد أحداثها ويمنحها سمة واقعية، وليسهم في تعميق الحالة الانفعالية التي ترافق الحوار بين الشخصيات، ويسهم في رسم الملامح الخارجية لشخصية أبي الخيزران، الذي يبرز على مسرح الأحداث أول مرة، إضافة إلى الوظائف الرمزية التي سيكشف عنها التحليل في فصل لاحق وهذه المحفّزات هي:

١- اقــترب الرجل (أبـــو الخيزران) منه (مروان) وشبـــك ذراعه بذراعه[٦١].

٢- "كان أبو الخيزران ينظر إليه من طرف حدقته"[٦٢].

٣- ابتسم ابو الخيزران ابتسامة واســعة فانشقــت شــفتاه عن صفين من الأسنان الكبيرة الناصعة البياض"[٦٣].

٤- وضع أبو الخيزران يديه في جيبه ومضى"[٦٤].

٥- وقف مروان مرة أخرى إلا أن أبا الخيزران شده من ذراعه فعاد يخب إلى جانبه"[٦٥].

٦- الا أن أبا الخيزران وقف فجأة وهز إصبعه أمام فمه"[٦٦].

٧- فابتسم تلك الابتسامة الواسعة"[٦٧].

٨- هز أبو الخيزران رأسه فيما كان يســير متعجلا ثم رفع كتفيه فغاصت عنقه وبدا أقصر من ذي قبل.."[٦٨].

٩-"وقف أبو الخيزران ثم رفع كفيه من جيبه وثبتهما على خصريه و أخذ يحدق إليه ضاحكا"[٦٩].

١٠- هز مروان رأسه وحاول أن يسير ، إلا أن أبـــا الخيزران شـــده من ذراعه فأوقفه"[٧٠].

١١- " حدق مروان إلى أبي الخيزران مشدوها"[٧١].

١٢- "صاح أبو الخيزران ضاحكا و هو يضرب كتف مروان بـــكفه ويمد الأخرى ليصافح أسعد"[٧٢].

١٣- "ضحك أسعد بسخرية"[٧٣].

١٤- "رفع أبو قيس كفه في الهواء موافقا و هز مروان رأسه"[٧٤].

١٥- رفع كفيه من جيبــه ووضعهما على خصريه ثم نقــل بــصره فوق الوجوه جميعا ببطء وببرود"[٧٥].

١٦- "جلس أبو الخيزران على مقعد الإســمنت ووقـــف الثلاثة حـــواليه ومضى يشرح مستعينا بيديه الطويلتين"[٧٦].

١٧- " هز أسعد رأسه ثم حدق إلى الأرض لبرهة وقد قلب شفته السفلى ، أما مروان فقد أخذ يتلهى بقصف عود جاف، وواصل أبو قيس التحديق إلى السائق طويل القامة"[٧٧].

١٨- "انفجر أبو الخيزران ضاحكا"[٧٨].

١٩- مضى يقهقه ويضرب فخذيه بكفيه ويدور حول نفسه"[٧٩].

٢٠- "ضحك أبو الخيزران وقال بصوت عال"[٨٠].

٢١- "أحمد أبو قيس وبدا للحظة أنه موشك على السقوط ، ولاحظ مروان أن أبا قيس يشبه والده ... فأشاح بوجهه عنه"[٨١].

٢٢- "ابتسم أسعد ومضى يحكي ببطء وسخرية"

- أعفنا من تصديق قصة رحلة القنص (.....) أم تراه لا يعرف أنك تهرب أشخاصا في طرق العودة"[٨٢].

٢٣- "ابتسم أبو الخيزران ابتسامة واسعة فبانت أسنانه البيضاء النظيفة"[٨٣].

٢٤- " اتسعت ابتسامة أبي الخيزران أكثر من قبل"[٨٤].

٢٥- " ضحك أبو الخيزران بعنف ثم شبك ذراعه بذراعي أبي قيس"[٨٥].

وانعقدت تسعة محفـزات حول النواة الثانية، هي:

١- "الشمس كانت تصب جحيمها بلا هوادة فوق رأسيهما ، إلا أن الهواء الذي كان يهب عليهما بسبب سرعة السيارة خفف من شدة الحر"[٨٦].

٢- "انفجر أبو الخيزران ضاحكا كأنه لم يكن هو الذي قال ذلك ، ثم أخذ يضرب المقود بكلتا يديه ويهز رأسه"[٨٧].

٣- "أنا ؟".

سأل بعجب ، واكتسى وجهه الهزيل بالأسى كأنه لم يكن يضحك قبل هنيهة"[٨٨].

٤- "كان الضوء متوهجا وساطعا حتى أن عينيه بدأتا تدمعان عندها، مد

أسعد يده فأنزل حاجبة الشمس المستطيلة ليقع الظل على أبي الخيزران"[٨٩].

٥- "كتف أبو الخيزران ذراعيه على المقود واتكأ بصدره فوقهما"[٩٠].

٦- "أنزل أبو الخيزران رأسه ومسح عرق جبينه بكمه المتكئ على المقود"[٩١].

٧- "دوّر أبو الخيزران مقود سيارته بعنف ليتجاوز حفرة واسعة في الرمل ثم بدأت السيارة تخبّ وترتجف فوق طريق تشبه الدرج المنبسط ، وأحس أسعد بأن أمعاءه على وشك أن تقفز من بين أسنانه المصطكة"[٩٢].

٩- " ابتسم أسعد ببلاهة لمجرد أنه لا يعرف ماذا يتعين عليه أن يفعل ، ثم سأل وهو يلكز أبا الخيزران في خاصرته"[٩٣].

١٦- "ضحك أسعد وضرب كفه فوق فخذ أبي الخيزران"[٩٤].

ما يلفت النظر في هذه المحفّزات هو رسم حالة من التوازن بين النذر والبشائر، ففي المحفّز الأول تظهر صورة (الجحيم) التي تصبها الشمس مقترنة ببرودة النسيم الصباحي، ونجد صورة المرح العنيف عند أبي الخيزران التي يعرضها المحفّز الثاني تتقابل مع الإحساس الشديد بالتعاسة التي يعرضها المحفّز الثالث، ويعرض المحفّز الرابع صورة الضوء الساطع يقابلها ظل حاجبة الشمس في عيني أبي الخيزران، وفي المحفّزين الخامس والسادس تتقابل في وضعية واحدة ، حالة الاسترخاء متمثلة بتكتيف الذراعين واتكاء الصدر عليهما وحالة التشنج متمثلة بتمرير الوجه على الكم المتكئ على المقود، وتتقابل في المحفّزين السابع والثامن الابتسامة البلهاء التي تكشف عن جهل أسعد بمراد أبي الخيزران، والضحكة الماكرة التي يطلقها أسعد وهو يحاصر أبا الخيزران بأسئلته الاتهامية.

ترتبط هذه المحفـّزات بالنواة إذ تنطلق السيارة في الصحراء ساعية إلى هدفها، وإذ يسيطر على الرجال الأربعة هاجسان متناقضان: الوصول إلى الهدف سالمين وعدم الوصول، وبذلك تؤدي حالة التضاد التي خلقتها المحفـّزات وظيفة إيحائية أسهمت في تعميق الانفعال المهيمن على الشخصيات.

وحول الثالثة قد انعقدت سبعة محفـّزات:

١ - "صعد بخفة فوق السلم الحديدي الصغير وأخذ يعالج باب الخزان المستدير وفكر مروان ببطء: " إن ذراعيه قويتان.. " كانوا يتصببون عرقا، إلا أن قميص أبي الخيزران كان مبتلا تماما، وكان وجهه يبدو كأنه مطلي بالوحل"[٩٥].

٢- " انفتح الباب مفرقعا ورفع أبو الخيزران طرف القرص الحديدي إلى فوق فاستوى واقفا فوق مفصله وبدا باطنه أحمر من فرط الصدأ"[٩٦].

٣- "قال أبو الخيزران وهو يفرش كفيه الكبيرتين"[٩٧].

٤- "دس (مروان) رأسه داخل الفوهة ثم عاد فرفعه فارتسمت على وجهه علامات الاشمئزاز والرعب"[٩٨].

٥- "وضع أسعد كفيه على خاصرتيه ووقف إلى جانب الفوهة مطأطئا رأسه وكأنه يريد أن يرى ماذا يوجد في الداخل"[٩٩].

٦- "بينما خلع أبو قيس قميصه ولفه باعتناء تحت أبطه وبدا صدره مشعرا شائبا وعظام كتفيه بارزة إلى الأمام .. جلس على حافة الفوهة مدليا ساقيه داخلها. رمى بقميصه أولا ثم بدأ ينزلق بطيئا مستقيما معتمدا"[١٠٠].

٧- "دوى صوت عريض من الداخل كأنه آت من عمق سحيق"[١٠١].

المحفـّزات هنا تؤدي عدة وظائف في مقدمتها وصف فوتوغرافي للمكان وحالة الطقس وما تتضمنه من سخونة شديدة (العرق المتصبب)،

ورسم لملامح الشخصيات من خلال حركة كل شخصية ، والإيحـــاء غير المباشر بالنهاية المأساوية بوساطة رسم فوهة الخزان وبـــاطنه: فرقـــعة الانفتاح ولون الباب الأحمر واستواؤه واقفا، في المحفـّز الثاني: الرعب والاشمئزاز الذي يرافق النظر إلى فوهة الخزان ، في المحفـّزين الرابع والخامس ، والإشـــارة إلى العمق السحـيق الذي يحـيل على الموت في المحفـّز السابع، والإحالة الأسطورية التي يؤديها قميص أبي قيس مقترنا بفوهة الخزان إلى قميص يوسف والجبّ في المحفـّز الســادس، إضافة إلى ما ستكشفه الفصول اللاحقة من دلالات سيميائية لهذه المحفـّزات.

وانعقدت حول النواة الرابعة أربعة محفـّزات:

١- "لم يرفع قدمه عن مضغط البنزين قيد شعرة بل جعلها دورة واســعة نثرت الغبار في حلقة واسعة .. ولم يرفع قدمه إلا حين ضغط المكبـح أمام باب المخفر بعنف ومرق كالسهم إلى الداخل"[١٠٢].

٢- "ساحة الكمرك ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمة تتهدل أوراقها المتطاولة فترمي ظلا واسعا في الساحة"[١٠٣].

٣- "فيما كانت الســيارة تنطلق كالســــهم تاركة وراءها خيطا من غيوم الغبار كان أبو الخيزران ينزف عرقا غزيرا يصب في وجهه ممرات متشعبة تلتقي عند ذقنه، كانت الشمس ســاطعة متوهجة وكان الهواء ساخنا مشبعا بغبار دقيق كأنه الطحين"[١٠٤].

٤- "الأرض تنطوي والســيارة تزأر والزجاج يتوّهج والعرق يحـــرق عينيه"[١٠٥].

تظهر صورة الغبار في محفـّزين عند دخول السيارة مركز صفوان وعند مغادرته إيّاه، وتأتي في كلا المحفـّزين مقترنة بســرعة الســيارة الشديدة وبورود السهم مشبها به، وبقدر ما تمنح هذه الصور القصة سمات واقعية، تعبر عن الأجواء النفسية للبطل وحـالة القـلق التي يعانيها وهو

يدخل المخفر الحدودي الأول، وتأتي صور التعرق الشديد في المحفّـزين الثالث والرابع مقترنة بتصوير حرارة الشـمس وتوهج الزجاج وضجيج السيارة سببا منطقيا لقـلق أبـي الخيزران، وتمهيداً للوصول إلى الخاتمة التي جاءت نتيجة لهذا السبب، وتبقـى صورة الشـجرة في البـند الثاني مؤشراً رمزياً ستكشفه الفصول القادمة، وقطبا يحقق حـضوره البـنيوي والجمالي بتقابله بقطب آخر في المخفر الثاني.

وارتبطت النواة الخامسة بثلاثة محـفّـزات فقـط، تصف حـالة الرجلين بـعد خروجهما من الخزان يقابـل ذلك المرح المصطنع لأبـي الخيزران:

١- "كان وجهه (أبو قيس) محمراً ومبتلاً وكان بنطاله مغسولاً بـالعرق أما صدره فقد انطبعت عليه علائم الصدأ..."[١٠٦].

٢- "كانت عيناه (مروان) حمراوين وكان صدره مصبوغاً بالصدأ وحين وصل إلى الأرض وضع رأسه فوق صدر أبي قيس"[١٠٧].

٣- "ضحك أبـو الخيزران بـصوت عال، ثم ضرب بـكفه فوق كتف مروان"[١٠٨].

والسادسة ارتبطت بستة محفّـزات:

١- "**كانت** الشمس ترتفع فوق رؤوسهم مستديرة متوهجة براقة"[١٠٩]

" -٢ أما مروان فقد اتكأ برأسه على كتف أبي قيس وأغمض عينيه"[١١٠].

٣- " السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبـة ، ويدوي محـركها بـهدير شيطاني"[١١١].

٤- "السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة ، ويدوي محركها بالهدير"[١١٢].

٥- " السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة ، ويهدر محركها مثل فم جبار يزدرد الطريق"[١١٣].

٦- " الشمس في وسط الصحراء ترسم في السماء قبـة عريضة من لهب أبيض وشريط الغبار يعكس وهجا يكاد يعمي العيون"[١١٤].

تتطابق النواة السادســـة مع النواة الثانية في أن كلتيهما تعبـــران عن انطلاق السيارة في الصحراء متجهة إلى هدفها، لكن الاختلاف بين قائمتي المحفـــزات لكل منهما بيـــن، فقد مرّ بنا أن في محـــفـــزات النواة الثانية تقابل النذر والبشائر، غير أننا في محفـــزات النواة السادسة نلمس ضمور البشائر وطغيان النذر، هكذا يختفي النسيم العليل والظل الوارف، وتبقـــى الشمس المتوهجة والأرض الملتهبة، ويدخل الغبـــار المتصاعد كناية عن القلق المهيمن على الشـــخصيات الأربـــع، كما نلمس التصاعد التدريجي للظواهر السلبية الذي يحققه تكرار المحفـــزات، فالمحفـــز الســـادس هو المحفـــز الأول نفسه بزيادة في وصف شدة الحـــرارة وإضافة الغبـــار، والمحفـــز الخامس هو المحفـــز الرابع ذاته وذات المحفـــز الثالث بزيادة في وصف قـــاتم مرعب لصوت محـــرك الســـيارة، ويعني ذلك تصاعد الإحساس اللاشعوري بدنو الأجل وقـــرب وقـــوع الكارثة كلما اقتربـــت الشخصيات من مصيرها المحتوم.

ويتقابل المحفـــز الثاني والمحفـــز الثاني والعشرين من النواة الأولى تقابلاً ضدياً، فمروان الصبي بعد أن كانت نظرته عدوانية لأبـــي قـــيس تعبيراً عن العقدة الأوديبية، نجد عواطفه تنقلب إلى الضد فيحس بالحـــاجة إلى الحنان الأبوي تحت ذلك الإحساس اللاشعوري بدنو الأجل.

وارتبطت السابعة بخمسة محفـــزات:

١- "جلس أبو الخيزران في ظل السيارة ثم أشعل لفافة"(١١٥).

٢- "رفع أبو الخيزران المطارة وصب في فمه الماء فبدأ يسيل من ركنيه مزرزبا إلى ذقنه ثم إلى قميصه المبتل، وحين ارتوى صب ما تبقى في المطارة فوق رأسه وترك الماء يسيل على عنقه وصدره وجبينه وبدا شكله عجيبا"(١١٦).

٣- "نظر مروان إلى ساعته وهز رأسه"(١١٧).

٤- "طوى أسعد قميصه وغاص في الفوهة"[١١٨].

٥- "ربت أبو الخيزران على ظهر أبي قيس"[١١٩].

وإذ تشكل النواة السابعة تكراراً للنواة الثالثة ، نلاحـظ اختفاء الصور المعبـرة عن وجه الموت متمثلاً بـفوهة الخزان وغياب حـالة الرعب الشديد والاشمئزاز من الموت التي هيمنت على الشخصيات، لتحل محلها حالة من الاستسـلام الهادئ للموت كما عبـر عنها المحـفـزّان الثالث والرابع، بينما يبقى أبو الخيزران متشبثاً بالحياة متمتعاً بلذاتها كما ورد في المحفـزّين الأول والثاني، مواسياً الآخرين كما في المحفـزّ الخامس.

أما الثامنة فقد ارتبطت بأربعة عشر محفـزّاً:

١- "كان الصمت مطبقـاً بـكثافة إلا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبابيك"[١٢٠].

٢- "الموظف ينحي الأوراق من أمامه بلا مبـالاة متعمدة ويكتف ذراعيه فوق الطاولة الحديدية"[١٢١].

٣- "ضج الموظفون الثلاثة ضاحكين بصخب"[١٢٢].

٤- "تبادل الموظفون النظر ثم انفجروا ضاحكين من جديد"[١٢٣].

٥- "أبو باقر عاد فنحـى الأوراق إلى طرف الطاولة وكتف ذراعيه من جديد وهو يبتسم ابتسامة خبيثة"[١٢٤].

٦- "أبو باقر نحاها مرة أخرى"[١٢٥].

٧- "نظر الموظفون الثلاثة إلى بعضهم وضحكوا بخبث"[١٢٦].

٨- "قال الرجل السمين المسمى أبو باقر وهو يتجشأ"[١٢٧].

٩- "الا أن أبا باقر لم يمد يده وبقي يحدق إليه بعينين بـلهاوين وهو على وشك أن ينفجر بالضحك"[١٢٨].

١٠- "انقلب وجه أبي الخيزران الهزيل فصار مبـيضا من فرط الرعب وأخذ القلم يرتجف في يده"[١٢٩].

١١- "ضرب أبو باقر طاولته بيده واتسعت ابتسامته"[١٣٠].

١٢- "كان وجهه (أبي باقر) محمرا وكان من الواضح أنه أمضى وقتا طيبا وهو يتفكر في القصة كما رواها الحاج رضا له على الهاتف"[١٣١].

١٣- "ضحك أبو الخيزران ضحكة هستيرية... أبو باقر يرتج بالضحك المكبوت..."[١٣٢].

١٤- "وضج أبو باقر بالضحك من جديد وأخذ يهز رأسه المدور"[١٣٣].

النواة الثامنة تكرار للنواة الرابعة، لكن الاختلاف بين قائمتي المحفِّزات كبير، فحول الرابعة تنعقد أربعة محفزات بينما ينعقد حول الثامنة أربعة عشر محفِّزاً، ومع الرابعة يتجه محفِّزان من المحفِّزات الأربعة لوصف الوصول إلى المخفر ومغادرته، بينما تتكرس كل المحفِّزات في الثامنة لوصف المخفر وما يجري فيه، والاختلاف الثالث هو غياب الشجرة الوارفة من المخفر الكويتي، واستبدال مكيفات الهواء بها، مما يمنح تلك المكيفات دلالة رمزية، ويحيل اقتران المكيفات بلفظة (هدير) إلى محرك السيارة واقترانه باللفظة ذاتها، ويجرنا ذلك إلى الحديث عن رمزية محرك السيارة في حيز لاحق.

وحين نتفحص المحفِّزات الأربعة عشر نجد أنفسنا أمام ثنائية مهمة، يتحقق بها التقابل بين ما يجري داخل غرفة إدارة المخفر الحاضر في المنظور السردي وما يجري داخل الخزان الغائب عن المنظور السردي، الحاضر في ساحة المخفر:

أ - في غرفة الإدارة ثلاثة موظفين وفي الخزان ثلاثة رجال.

ب - يقبع الموظفون الثلاثة تحت الهواء البارد الذي تبعثه المكيفات، ويصطلي الرجال الثلاثة بالحر الشديد الذي تصبه الشمس على الخزان الحديدي.

ج – يهيمن على إدارة المخفر جو من المرح والجذل والانطلاق ويتندر رجاله بفحولة أبي الخيزران، بينما يعيش الرجال الثلاثة داخل الخزان جوا من التوتر والقلق والاختناق ويصبون لعناتهم على خسة أبي الخيزران.

د – المرح داخل المخفر كان زائفاً؛ لأنه قائم على قصة وهمية؛ ولأن فحولة أبي الخيزران زائفة، بينما كانت معاناة الرجال صميمية؛ لأنهم يواجهون موتاً حقيقياً.

هـ – تنتهي الأحداث داخل المخفر بأن يرتج كبير الموظفين تحت تأثير الضحك ويهز رأسه بعنف، وتنتهي داخل الخزّان بأن يرتج الرجال ويهزون رؤوسهم بعنف وهم يلفظون أنفاسهم الأخيرة.

يؤدي هذا التقابل بين المشهد الحاضر والمشهد الغائب نكتة سوداء وتهكماً كوميدياً من الواقع السياسي المعيش.

وكان للنواة التاسعة محفّزان اثنان فقط، يومئان إلى الموت المحمول فوق "العجلات النائحة":

١– "وحين وصل إلى المنعطف صفرت العجلات صفيرا متواصلا كأنه النواح"[١٣٤].

٢– "أزيز عريض ترسله العجلات كأنها تسلخ الإسفلت سلخا"[١٣٥].

وللعاشرة خمس محفّزات:

١– "سقطت نقطة عرق من جبينه إلى سطح الخزان الحديدي وما لبثت أن جفت"[١٣٦].

٢– "صاح بصوت خشبي يابس"[١٣٧].

٣– "دوى الصدى داخل الخزان فكاد أن يثقب أذنيه"[١٣٨].

٤– "كان قميص أبي قيس ما زال موضوعا على المقعد إلى جانبه فتناوله بإصبعه الطويلة وقذف به بعيدا"[١٣٩].

٥– "ومضت السيارة تدرج فوق المنحدر ببطء وجبروت"[١٤٠].

يعبّر المحفز الأول كنائيا عن شدة حرارة الجو، ويعبر الثاني استعاريا عن التعب الشديد المهيمن على البطل أما الثالث فيسعى إلى رسم صورة موجعة لاكتشاف البطل موت الرجال الثلاثة، ويأتي المحفّز الخامس استمراراً لمحفّزات النواة الثامنة تعبيرا عن اللامبالاة التي واجهت موت الرجال الثلاثة، وتبقى للمحفّز الرابع وظيفته الأسطورية بارتباطه بالمحفّز السادس من محفّزات النواة الثالثة.

أمّا النواة الحادية عشرة فقد ارتبطت بها ثلاثة محفزات تجسّم التعتيم الشديد على الجريمة وترسم صورة الحالة النفسية للبطل:

١- "الأضواء الشاحبة ترتعش على طول الطريق"(١٤١).

٢- "الليلة لا قمر فيها وأطراف الصحراء ستكون صامتة كالموت"(١٤٢).

٣- "درجت السيارة بصوت هزيل فوق الطريق الرملي"(١٤٣).

وارتبط محفّزان اثنان بالنواة الثانية عشرة لرسم صورة دقيقة لفضاء المزبلة، إضافة إلى الدلالة الرمزية للنتانة:

١- " هبت نسمة ريح فحملت إلى أنفه رائحة نتنة"(١٤٤).

٢- "كانت الرائحة النتنة قد ملأت الجو حواليه ولكنه ما لبث أن اعتادها"(١٤٥).

ومحفّز واحد ارتبط بالنواة الثالثة عشرة جاء ليكون تمهيدا للمسوغ المنطقي الذي يلقي مسؤولية الجريمة على عاتق الضحايا الثلاثة:

"لقد شعر بأن رأسه على وشك أن ينفجر، وصعد كل التعب الذي كان يحسّه فجأة إلى رأسه وأخذ يطن فيه"(١٤٦).

النواة الأم:

من خلال تتبعنا للقصص الخمس نجد أن دخول دكان الرجل السمين كان النواة الختامية للقصص الثلاث الأولى، ويأتي وقوف أبي الخيزران بباب دكان الرجل السمين نواة ختامية للقصة الرابعة، كما نجد الانتقال من

النواة الختامية للقصة الثالثة إلى النواة الافتتاحية للقصة الخامسة انتقالاً سريعاً غير ملحوظ: " ولكنه ما أن ترك الجدار وبدأ يمشي في الزحام حتى شعر بيد تربت على كتفه..

- لا تيأس إلى هذا الحد ... إلى أين ستذهب الآن؟"(١٤٧).

"وتُعرَض النواة الختامية للقصة الرابعة في سياق النواة الافتتاحية بصورة خبر يدلي به بطلها في معرض حواره: " - لقد كنت واقفاً إلى جانب باب ذلك الدكان، وشهدتك تدخل ثم شهدتك تخرج.."(١٤٨)، فتصير بذلك جزءً من النواة الافتتاحية للقصة الخامسة.

وإذا تذكرنا أن الشخصية المشتركة بين النوى الختامية للقصص الأربع الأولى هي الرجل السمين، وأن الشخصية المهيمنة في النواة الافتتاحية للقصة الخامسة شخصية أبي الخيزران، وإذا أخذنا بالاعتبار طبيعة العلاقة بين الشخصيتين بوصفهما صورتين متضادتين لشخصية واحدة، كما سيبين ذلك المبحث القادم، ندرك إمكانية النظر إلى النوى الخمسة المشار إليها باعتبارها نواة مركبة كبرى تتوالد منها بقية النوى في القصص الخمس مجتمعة؛ ولذلك سنطلق عليها اسم النواة الأم.

نقسم النواة الأم - في هذه الرواية - على قطبين رئيسين، يتجسد الأول بلقاء الرجل السمين بالرجال الثلاثة، ويتجسد الثاني بلقاء أبي الخيزران بهم، بينما يكون وقوف أبي الخيزران بباب دكان الرجل السمين الخط الموصل بين القطبين، هكذا تمثل النواة الأم بقطبيها اللحظة الراهنة التي توصل الماضي بالمستقبل، وبذلك يتجه توالد النوى باتجاهين متضادين، فمن القطب الأول تتوالد النوى متجهة إلى الماضي مشكلة القصص الأربع الأولى ومن القطب الثاني تتوالد نوى القصة الخامسة راسمة مساراً خطياً من لحظة لقاء أبي الخيزران بالرجال الثلاثة متجهة إلى المستقبل.

إن ما اصطلحنا على تسميته بالنواة الأم يقترب إلى حد ما من مصطلح (بؤرة الحكي) عند سعيد يقطين، وهو – في نظره – فعل مركزي أو فعلان اثنان تتصل به كل الأفعال، ويتميز بكونه الصورة التي تتجلى بها الوظيفة المركزية، ويعني بالوظيفة المركزية محتوى الرسالة التي يراد تبليغها وهي قائمة في ذهن الكاتب قبل قيام القصة وقبل الخطاب[١٤٩]، وعليه فإن الإمساك بها يعني الإمساك بجوهر النص[١٥٠]، وهذا ما يدفع الباحث إلى العناية في وصف النواة الأم.

إن أبرز ما يميّز النواة الأم هنا سعة الحيز الذي تشغله من النص، فهي تبدأ من الجملة الأولى منه ولا تنتهي إلا بنهاية الفصل الرابع، ونتيجة هذه السعة فإن أحداث القصص الأربع الأولى تتداخل نصيا بها فتبدو وكأنها جزء منها، وبذلك تضيف إلى النواة الأم تعقيدا جديدا.

الشخصيات: عوامل وممثلين

"ما الشخصية إلا تقرير للحدث ، وما الحدث إلا توضيح للشخصية"

هنري جيمس[١٥١]

مدخل نظري:

لا يمكن الكلام على أحداث تجري في الواقع الحقيقي أو المتخيل دون التطرق إلى الشخصيات التي تقوم بها، كما لا يمكن أن نتحدث عن أشخاص إلا مرتبطين بأحداث معينة أو صفات معينة ،غير أن أهمية كل من الطرفين متغيرة بتأثير عوامل ثقافية ومعرفية واجتماعية معقدة.

ويشير التتبع التاريخي لهذه الظاهرة إلى تلك المتغيرات، ابتداءً من أرسطو الذي همّش الشخصية بقوله:" إن التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة"[١٥٢]، غير أن الأمر اختلف جذرياً في عصر النهضة، فقد منحت الكلاسيكيةُ الشخصيةَ أهمية كبيرة، فكانت نظرة النقاد في دراسة الدراما تنصبّ على الشخصية بالدرجة الأولى، داعين إلى الاهتمام في تصوير ما هو دائم وما هو عام في الطبيعة البشرية[١٥٣]، لقد ظلّت هذه الأهمية منصبة على الشخصية في كل الأعمال السردية بحيث صار الروائي الحقيقي هو خالق الشخصيات، وحتى بدايات القرن العشرين ظل للشخصية الجانب الأهم في كتابة الرواية، فنرى هنري جيمس يدعو إلى أن اهتمام كتاب القصة يجب ألاّ يتركز على الرقعة التي رسم عليها، وإنما على الشخصية[١٥٤]، ومثله ميشال بوتور الذي يرى أن البطل ملازم لأبسط الحوادث ، شأنه شأن المؤلف والقارئ[١٥٥].

ويتغير الموقف من الشخصية مع بداية القرن العشرين، فيدعو الشكلانيون الروس إلى تهميش دور الشخصية وإعطاء الحدث الأهمية الكبرى، عائدين إلى المنابع الأرسطية، فنجد توماشفسكي يقول:"إن البطل ليس ضرورياً لصياغة المتن الحكائي بوصفه نظام حوافز يمكن أن

يستغني كلياً عن البطل وعن خصائصه المتميزة"[١٥٤]، وعلى صعيد الإبداع الروائي ينبثق اتجاه الرواية الجديدة فتضمر فيه الشخصية مقابل هيمنة الحدث هيمنة طاغية، ويعزو آلان روب غرييه، رائد هذا الاتجاه، ذلك المتغير إلى عوامل تاريخية، فالشخصية من الصفات التي تميز حقبة معينة " الحقبة التي وصل فيها الفرد إلى قمة مجده"[١٥٧]، ثم يعلن موت الشخصية؛ لأن" الحقبة الحالية هي حقبة الشخص المرقم " فمصير العالم لم يعد مرتبطا بصعود أو سقوط عدة رجال"[١٥٨]، ويتحدث جان إيف تاديه عن "ظهور شخصيات منزوعة الدماغ، بلا روح وفي بعض الأحيان بلا جسد، أفراد قصروا على لغتهم وعلى آراء جاهزة، وعلى بعض القسمات، لم يعد لهم لا إرادة ولا طموح ولا حضور ولا طبع، لأنهم موصوفون ومعاملون ومقسمون كالأشياء"[١٥٩]، وتتسع وجهة النظر هذه لتشمل الاتجاه البنيوي، خاصة عند رولان بارت الذي يقول: " إن ما هو آيل إلى الزوال ليس الرواية وإنما الشخصية"[١٦٠].

لقد تغير اتجاه دراسة الشخصيات مع ظهور الشكلانيين الروس ، فلم تعد تحدد بصفاتها وخصائصها الذاتية، وإنما بنوعية الأعمال التي تقوم بها[١٦١] ، وبتأثر النقد الأدبي بالمبادئ الألسنية الحديثة، ولما كان من بين هذه المبادئ أن العنصر لا وجود له إلا من خلال العناصر التي يقدمها مع غيره من العناصر"[١٦٢] ، فإن كل الذين درسوا السرد دراسة ألسنية نظروا إلى الشخصية بوصفها عنصرا – من خلال علاقاتها الأخرى داخل المتن الحكائي.

هكذا نجد توماشفسكي صاحب نظرية الحوافز يعرف الشخصية بأنها نوع من الدعائم الحية لمختلف الحوافز ويجعل وظيفتها خلق نسق لتجميع الحوافز وربطها وهي بذلك تقوم بدور خيط مرشد بين ركام الحوافز يسهّل عملية انتباه القارئ[١٦٣]، وتترسخ هذه النظرة في ما بعد عند تشاتمان[١٦٤]، فتكون الشخصية مجموعة سمات تتجمع عموديا لتقاطع السلسلة الأفقية للأحداث.

ونجد بروب ينظر إلى الشخصيات بوصفهم فاعلين للأفعال الجارية في الخرافة أما العناصر الأساسية فيها فهي تتمثل في الوظائف التي يتألف منها الحدث[١٦٥]، وعلى هذا الأساس يصنف الشخصيات الأساسية إلى سبعة أصناف في ضوء الوظائف التي تنجزها وهكذا تتجمع الوظائف بحسب مستويات مطابقة الشخصيات التي تنجز تلك الوظائف[١٦٦].

ومثله نظر غريماس إلى الشخصيات بوصفها عوامل وجعلها أزواجاً متقابلة : القائم بالفعل والمتحمل له، المرسل والمرسل إليه ، المساعد والمعاكس[١٦٧].

ويقترب من هذه الآراء كل من بريموند وتودوروف وسوريو[١٦٨]، ولحسين الواد – في دراسته لرسالة الغفران – تصنيف جديد للعلاقات بين أشخاص القصة ، استقاه من غريماس وبريموند وتودوروف مجتمعين[١٦٩]، كما أن لأوفر سفلت إضافة مهمة على هذا الموضوع في ميدان المسرح استفاد البحث منها في دراسة شخصيات الرواية[١٧٠].

ولما كانت هذه الدراسة تتبنى منهجا سيميائيا ؛ فإن من الأجدى اعتماد منهج غريماس في تحليل الشخصيات مع الاستفادة من المناهج المجاورة في هذا المجال.

العاملون :

يتحقق مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس على مستويين:

مستوى العاملين وتتخذ فيه الشخصية مفهوما مجردا يعبّر عن دور معيّن وتنحصر هذه الأدوار في ستة، تتقابل في ثلاث ثنائيات هي: الفاعل والموضوع، المرسل والمرسل إليه ، المساعد والمعاكس، كما مر .

ومستوى الممثلين: تتخذ فيه الشخصية صورة مجسدة تؤدي دورا أو أكثر من الأدوار المشار إليها في الفقرة السابقة، قد يتجسد الدور في إنسان فرد أو جماعة من الناس، وقد يكون شيئاً أو فكرة مجردة[١٧١]، ولنؤجّل

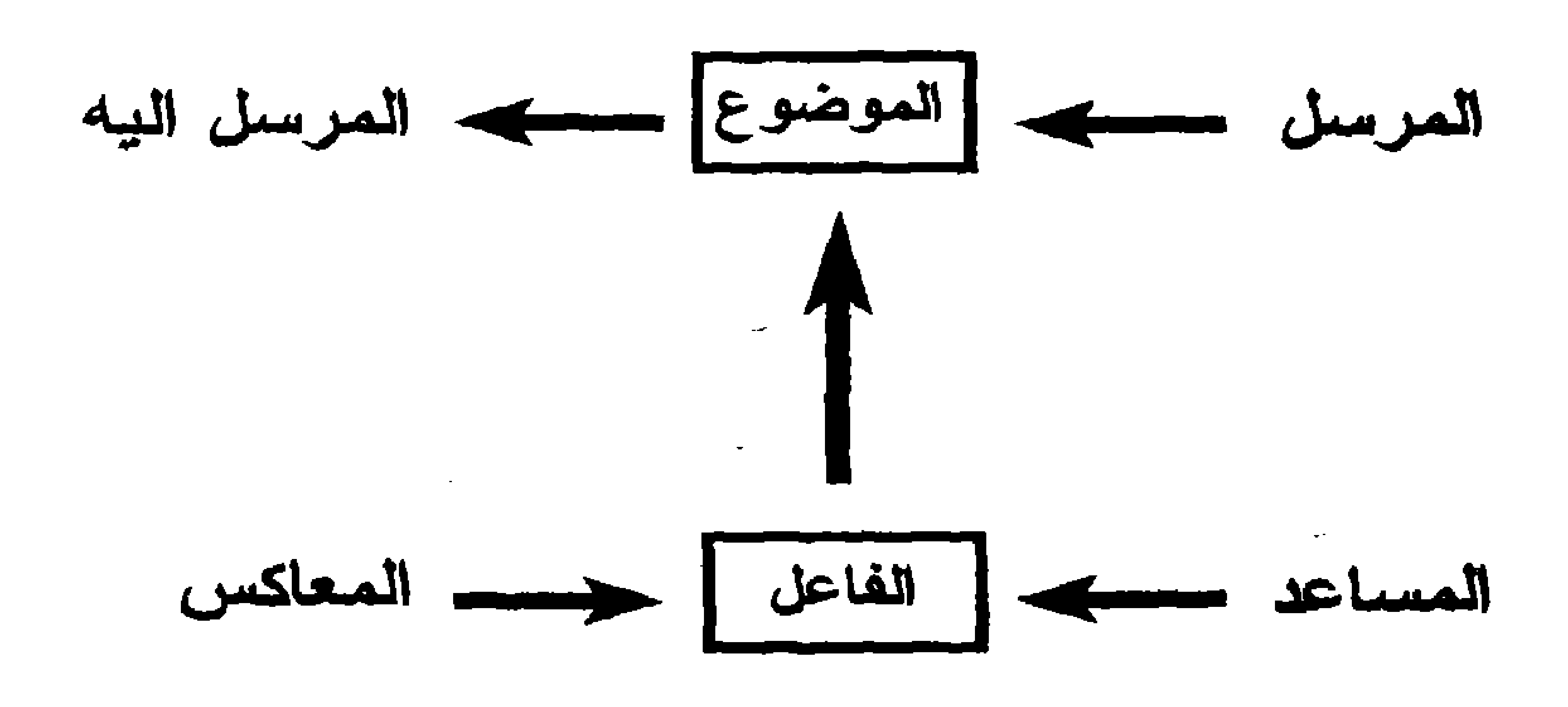
الاستعانة بالأمثلة التوضيحية حتى ندخل حيز التطبيق في الفقرات اللاحقة.

تقوم العلاقة - في الثنائية الأولى - بين الفاعل والموضوع على الرغبة ، إذ يكون الفاعل دائماً راغباً في الاتصال بالموضوع أو الانفصال عنه(١٧٢)، أما الثنائية الثانية فإن العلاقة بين طرفها الأول (المرسل) وبين طرفها الثاني (المرسل إليه) تكون على نمطين: الأول بين الأعلى متمثلاً بالمرسل والأدنى متمثلاً بالمرسل إليه ، والنمط الثاني بين الكل متمثلاً بالمرسل والجزء متمثلاً بالمرسل إليه(١٧٣).

ومن الجدير بالذكر أن للمرسل إليه مفهومين: الأول يخص المستفيد من الأمر مهما تكن هويته فقد يكون هو المرسل نفسه أو الفاعل أو غير ذلك ، والثاني يخص الفاعل حين يرتبط بالمرسل بحكم عقد سابق(١٧٤).

أما الثنائية الثالثة فإن طرفيها ينتظمان في سياق العلاقة بين الفاعل والموضوع، فيسعى المساعد إلى تقديم العون للفاعل من أجل الوصول إلى الموضوع، بينما يسعى المعاكس إلى إعاقة الفاعل عن الوصول إلى الموضوع(١٧٥).

ولتوضيح التطبيق العملي للنموذج العاملي في هذه المرحلة لا بد من تقديم خطاطة غريماس الشهيرة(١٧٦):



وعند تطبيق النموذج العاملي على "رواية رجال في الشمس" نجد ثلاث شخصيات تمثل موقع الفاعل في الحيز الأكبر من المتن الحكائي، هي أبو قيس ومروان وأسعد، في مقابل ذلك يأخذ الكويت موقع الموضوع، من هنا تبدأ الأهمية البنائية لحضور الشخصيات الثلاث بوصفها شخصيات رئيسة ذات مهاد تاريخي سابق لانعقاد الحبكة عليها، فيكون التوافق كبيرا بينها – بوصفها ممثلين – وبين موقعها العاملي؛ إذ تعدّ ثنائية الفاعل – الموضوع بؤرة النموذج العاملي[١٧٧].

ويسعى البحث إلى تقديم عرض موجز لتحولات النموذج العاملي في هذه الرواية عبر مسار المتن الحكائي، وعلى وفق الخطوات الآتية:

١- أن الحالة البدئيّة التي تكشفها أحداث القصتين الأولى والرابعة تفيد وجود علاقة اتصال بين فاعل أول متمثلاً بأبي قيس وأبي الخيزران وعامة الفلسطينيين، وبين موضوع تمثّل بالأرض الفلسطينية، كما تكشف عن وجود فاعل ثان متمثل بالصهاينة يرتبط بالموضوع ذاته بعلاقة انفصال.

وفي الوقت الذي يشغل الفاعلان موقع المرسل إليه، يظل الممثل لدور المرسل مسكوتا عنه من جهة النص، بينما يشغل الفلسطينيون موقع المعاكس للفاعل الثاني، واليهود موقع المعاكس للفاعل الأول، و يشغل الأستاذ سليم موقع المساعد بدلالة الحوار الآتي:

"وكأن الأستاذ سليم كان يتوقع مثل هذا السؤال، إذ أنه أجاب بسرعة وهو ينهض":

أشياء كثيرة.. إنني أجيد إطلاق الرصاص مثلاً .. وصل إلى الباب فالتفت، كان وجهه النحيل يرتجف:

إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع[١٧٨].

ويظل ممثل مساعد الفاعل الثاني مسكوتا عنه من جهة النص أيضاً.

٢- ويحصل التحويل الأول عام ١٩٤٨ فتتغير العلاقات ويتبادل الممثلون المواقع، فتقوم علاقة اتصال بين الفاعل الثاني والموضوع بالاكتساب، مقترنة بعلاقة انفصال بين الفاعل الأول والموضوع عن طريق الانتزاع، ومن المعلوم أن الاكتساب والانتزاع يمنحان النص صفة التوتر والصراع(١٧٩).

ومما يتضمنه هذا التحويل أو يمهد له انتقال دور مرسل الفاعل الأول من الأستاذ سليم إلى الدبابة الفاسدة، إذ يخبرنا أبو قيس بموت الأستاذ سليم، بينما يشير خبر آخر إلى الاستيلاء على مصفحة ومحاولة استفادة أبي الخيزران منها، أبو الخيزران الذي كان شريكا لأبي قيس في تمثيل دور الفاعل الأول.

٣- غير أن الشوق إلى الأرض والأمل في العودة إليها ظل يحكم أبا قيس، كما يتضح من الجمل الآتية:

٤- "منذ عشر سنوات وأنت تأمل أن تعود إلى شجرات الزيتون العشر التي امتلكتها مرة في قريتك... قريتك ! هيه!"(١٨٠).

وترجمة ذلك إلى لغة غريماس يعني وجود "حالة كيان"(١٨١)، إذ يكون حضور الموضوع والعلاقة قائمتان في ذهن الفاعل متمثلا بأبي قيس دون أبي الخيزران، خلافا للنمط الآخر، والذي مثّله التحويل السابق، إذ كان حضور الموضوع والعلاقة حضوراً فعلياً، وبذلك نكون إزاء حالة جديدة توازي الحالة الواقعية المشار إليها وتعاكسها في الاتجاه، وتطمح إلى التحقق مستقبلاً.

٥- أما أبو الخيزران فيدخل في تحويل آخر يبعده عن الموضوع السابق، ويربطه بموضوع جديد، ضمن علاقة انفصال جديدة, فهو يفقد فحولته بتأثير لغم أو قنبلة يدوية لا يعرف مصدرها، ويفشل الأطباء في الحفاظ على أعضائه التناسلية، وبذلك فهو يمثل دور الفاعل، بينما

تأخذ أعضاؤه الجنسية دور الموضوع، ويؤدي الأطباء دور المساعد، والقنبلة دور المعاكس، مما يجدر الانتباه إليه هنا غياب الفاعل الضد الذي تولى استلاب الموضوع.

٦- في هذه المرحلة من مراحل المتن الحكائي لرواية "رجال في الشمس" التي تشغل الحيز الأوسع من النص، يأخذ – الفاعل متمثلاً بالشخصيات الثلاث الآنف ذكرها – دور المرسل إليه، بينما يتمثل المرسل بعدد كبير من الشخصيات، تتوزع على القصص الثلاث الصغرى، ففي القصة الأولى يتمثل المرسل بسعد، الصديق الذي حاوره طويلا في سبيل إقناعه بضرورة السفر إلى الكويت(١٨٢)، وبالقدر نفسه يتمثل بابنه قيس وزوجته أم قيس التي كان صمتها علامة على حثه على السفر، ويأتي ضميره الداخلي وإحساسه بالمسؤولية، الذي كشفه النص، ممثلاً رابعاً لدور المرسل.

ومما لابد من الإشارة إليه إن طبيعة الحوار يحدد هوية العقد المبرم بين المرسل، متجسدا بالممثلين الأربعة ، والمرسل إليه، متمثلا بأبي قيس، فهو عقد إئتماني يتحقق بفعل إقناعي يقوم به المرسل تجاه المرسل إليه(١٨٣).

كما يكشف الحوار طبيعة العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، فهي تنتمي إلى النمط الثاني حيث يكون المرسل جزءاً من المرسل إليه.

وفي القصة الصغرى الثالثة يأخذ زكريا دور المرسل الذي يأمر المرسل إليه مروان صراحة بترك المدرسة والسفر إلى الكويت(١٨٤)، ويأتي دور بقية أفراد العائلة مضمراً، في أخذهم لموقع المرسل، فلا يصرح أحد منهم بطلب السفر من مروان صراحة، غير أن الأب يعلن موافقته وامتنانه على سفر مروان(١٨٥)، ويبقى سكوت أفراد العائلة الآخرين علامة على رغبتهم في سفر مروان، لكن الممثل الأقوى لدور

المرسل في هذه القصة هو ضمير مروان وإحساسه بالمسؤولية، بعد أن تخلى عنها أبوه وأخوه الأكبر.

أما في القصة الصغرى الثانية، فلا نجد مرسلاً غير خوف أسعد من قبضة رجال الشرطة الأردنية، وبذلك تأخذ الشرطة الأردنية دور المرسل بصورة غير مباشرة(١٨٦).

وخلاصة الأمر في هذا المحور أن دور المرسل إليه يتمثل بثلاث شخصيات فقط، وهي التي مثلت دور الفاعل ذاتها، وهي شخصيات رئيسة انعقدت على كل منها قصة صغرى.

أما دور المرسل فقد أداه ممثلون كثيرون، من بينهم شخصيات معنوية كالشعور بالمسؤولية عند مروان وأبي قيس، والشعور بالخوف عند أسعد، إلى جانب ممثلين بشريين، كأفراد عائلتي مروان وأبي قيس، إلى جانب ممثل ذي صفة مؤسساتية هو جهاز الشرطة في القصة الثانية، وتختلف درجة التمثيل بين هؤلاء الممثلين، كما وردت الإشارة إليه، الأمر الذي يشكل علامات سيميائية تسهم في إغناء الوظائف الدلالية للفاعلين الثلاثة، كما سيتضح لاحقاً.

أمّا دور المساعد فيأخذه أربعة ممثلين هم: أبو العبد والرجل الأجنبي والرجل السمين وأبو الخيزران، يقابلهم أربعة ممثلين يأخذون دور المعاكس هم المخفر الحدودي الأردني والمخفر الحدودي العراقي في طريبيل والمخفر الحدودي العراقي في صفوان والمخفر الحدودي الكويتي.

يقتصر حضور أبي العبد والرجل الأجنبي والمخفرين الأردني والعراقي في طريبيل على القصة الصغرى الثانية وبذلك يكون الرجلان مساعدين لأسعد، ويكون المخفران معاكسين له دون بقية الفاعلين.

٧- إن رغبة الفاعل في الاتصال بالموضوع اقتضت رغبة مضادة في

الانفصال عن موضوع آخر، فسعي الفاعلين في الوصول إلى الكويت تطلب مفارقتهم أهلهم وذويهم، هكذا يصير الأهل ممثلين لموضوع آخر يتقابل مع الفاعل الأول ذاته وتأخذ العلاقة بين الفاعل والموضوع الآخر صفة الانفصال، هكذا نكون إزاء "مشروعين سرديين متلازمين"(١٨٧)، ولما كانت "استحالة العلاقة بين العوامل تؤدي إلى انفصال الفاعل عن الموضوع المتصل به قبل عملية التحويل"(١٨٨)، اقتضى الأمر تسمية الأهل موضوعاً أوّلاً، والكويت موضوعاً ثانياً.

٨- إن علاقة الانفصال بين م١ و ف فرضتها الصلة الاستتباعية والعلاقات التعالقية بين العاملين، غير أن النص يومئ إلى علاقة أخرى مضمرة بين م١ و ف، يعززها رأي غريماس القائل أنه "في حالة الانفصال يظل الأول ينزع إلى الثاني ساعياً إلى الاتصال به وضمه إليه، كما أن مجرد الرغبة في تحقيق الاتصال بموضوع ما يؤهل الذات الراغبة للانتصاب فاعلاً بالقوة"(١٨٩).

يكشف عن هذه العلاقة المضمرة الحوار بين أبي قيس وزوجته قبل شروعه في السفر(١٩٠)، كما يكشف المونولوج الداخلي لمروان عن العلاقة ذاتها(١٩١).

من خلال السياق العام للرواية وبتأمل النصين السابقين نكون إزاء عملية تحويلية جديدة يكون فيها ف مرتبطا بـ م١ بعلاقة اتصال، ولكنها، بفضل التسويف الذي تضمّنه النصان السابقان، تنتمي إلى مرحلة لاحقة، ومن جهة أخرى فإن هذه العملية التحويلية تنتمي إلى ما أسماه غريماس بـ "حالة كيان" إذ يكون حضور الموضوع والعلاقة قائمين في ذهن الفاعل.

٩- أمّا التحويل الأهمّ فيتحقق حين يدخل خزان الماء المخفر الكويتي ويموت الفاعلون الثلاثة، تأخذ الحالة صورتين متضادتين:

الأولى: إن علاقة الاتصال بين الفاعل والموضوع تتحول من مجرد رغبة في الاتصال وسعي من أجل تحقيقه إلى تحقق فعلي ، أي أن الفاعل قد بلغ الغاية المنشودة، واتصل فعلاً بموضوعه اتصالاً نهائياً، وذلك باجتياز ممثليه الثلاثة المخفر الكويتي – وإن صاروا جثثاً هامدة – ودفنهم في الأرض الكويتية ، وبذلك تكون الحالة مشابهة للحالة الموصوفة في البند الخامس باستثناء متغيرات جزئية منها غياب المعاكس متمثلاً بالمخافر الحدودية ، واقتصار المساعد على شخص أبي الخيزران دون بقية الممثلين ، و انتهاء حالتي الكيان المشار إليهما في البندين الثالث والسابع ؛ لموت الممثلين الثلاثة للفاعل.

والصورة الثانية: أن العلاقة بين الفاعل وموضوعه تتحول من الاتصال إلى الانفصال؛ لأن موت الثلاثة يعني انفصالهم الكلي عن العالم المادي بما فيه الكويت (موضوع الرغبة)، وبذلك يأخذ المخفر الكويتي دور المعاكس والفاعل الضد معاً.

١٠- في المشهد الختامي يأخذ أبو الخيزران دور الفاعل الثاني، وتأخذ أموال ممثلي الفاعل الأول دور الموضوع، وباستلاب أبي الخيزران أموال الضحايا، تقوم علاقة اتصال بين الموضوع والفاعل الثاني، مقابل علاقة انفصال بين الموضوع والفاعل الأول، وبهذا التحويل يختم المتن الحكائي.

من أبرز النتائج التي نخرج بها من وصفنا للنموذج العاملي الأمور الآتية:

١- في كل الحالات التي مرت بنا كان المرسل إليه هو الفاعل ، وحين يكون للموضوع الواحد فاعلان يأخذ ممثلا الفاعلين دور المرسل إليه، باستثناء حالة واحدة من أصل أربع حالات ، كان فيها الفاعل الأول وحده ممثلاً للمرسل إليه.

٢- على امتداد الحالات كان الذي يمثل دور الفاعل شخصيات رئيسة.
٣- تقلبت شخصية أبـــي الخيزران في تمثيل دور الفاعل ثم المســـاعد ثم الفاعل الضد.
٤- في الحالات التسع، كان أبو قــيس غائبـــاً مرة واحـــدة، وفاعلاً أولاً خمس مرات، و فاعلاً دون ضد أربع مرات.
أما أسعد ومروان فقد تحقق غيابهما في الحالات الأربع الأولى، و جاءا فاعلاً أولاً في المرتين الأخيرتين، وفاعلاً دون ضد في الحـــــالات الأربع المتبقية.
٥- اقتسم دور الفاعل الضد اليهود في الحالات الثلاث الأولى، والمخفر الكويتي في الحالة الثامنة، وأبو الخيزران في الحالة الأخيرة.
٦- سجل البرنامج الفاعلي حـــالتي كيان تجريان في ذهن الفاعل تحقيقـــاً لاتصال بين الفاعل وموضوعه توازيان وتعاكســـان حـــالتي انفصال تجريان على الواقع، وكأن حالتي الكيان تعويض عن الانفصال القائم في الواقع.
٧- كلما ورد اليهود فاعلاً كان المساعد مسكوتا عنه.

الممثلون:

يأخذ هذا الحيز من البحث أهمّيته استنادا إلى ما توصـــل إليه بـــيرنار فاليت من أن "مفهوم العامل لا يمكنه أن يلغي مفهوم الشـــــخصية ولا أن ينسي أهمية دراسة توسعاتها"[١٩٢]، غير أننا سنكتفي في هذا الحيّز بدراسة الشـــخصيات الإنســـانية من الممثلين، أما الأماكن والأفكار، التي وردت بوصفها فاعلين، فستجري دراستها في مباحث لاحقة، آخذين بالحسبان أن شـــخصيات الرواية المذكورة تنقســـــم - خارج النموذج العاملي - على نمطين: رئيسة، وثانوية، ومعيار التمييز بينهما أن الشخصية الرئيسة هي التي تنعقد عليها قصة صغرى، بينما ترد الشخصية الثانوية دون أن تنعقد

عليها قصة صغرى، مهما تكرر ظهورها، وبناءً على هذا التصنيف فإننا سنكون أمام أربع شخصيات رئيسة هي: أبو قيس، ومروان، وأسعد، وأبو الخيزران.

البطل:

من بين هذه الشخصيات الأربع تتفرّد شخصية أبي الخيزران بجملة خصائص، في مقدمتها أنها تأخذ المساحة الأوسع من النص، وتلك خصيصة ينماز بها البطل بحسب جيرار جينيت[١٩٣]، ويُتعرَّف عليه، بحسب بيرنار فاليت، "بمقدار واختيار العلامات التي تسم شخصيته"[١٩٤]، وشخصية أبي الخيزران حظيت بالحصة الأعظم من تلك العلامات، فالجملة الأولى التي تقدّمه كانت مشحونة بالعلامات والأوصاف الجسدية والسلوكية، واصفة إياه بالطول والألفة: "كان الرجل الطويل قد بدأ يسير إلى جانبه بألفة"[١٩٥]، وتستمر سلسلة الأوصاف على امتداد النص لتحدد هوية أبي الخيزران بوضوح، ويحيلنا هذا الأمر على غريماس وخلاصة رأيه أن " في بداية الخطاب لا تتعدّى هوية البطل التسمية، ثمّ يكتسب تدريجيا أوصافا ووظائف حتى إذا شارف الخطاب النهاية استوت الشخصية محددة الهوية واضحة المعالم"[١٩٦]، ينطبق هذا الكلام بدقة على الصورة المرسومة لشخصية أبي الخيزران في الرواية، وبناء عليه فهو البطل بلا منازع ، يعزز ذلك أن أبا الخيزران كان الشخصية التي انعقدت عليها النواة الأم، كما مر في المبحث السابق ، ومن ثم فهي " الشخصية المحور بوصفها الفاعل المركزي ومركز جذب وتوجيه مختلف أفعال باقي الشخصيات " بتعبير سعيد يقطين[١٩٧]، على هذا الأساس ستكون وقفتنا مع أبي الخيزران.

والتعرف على البطل – شأن جميع الشخصيات – يتطلّب الانتباه إلى ما يسميه توماشفسكي بمميزات الشخصية وهي مجمل الأوصاف التي

تتصف بـــها الشـــخصية، ويشـــكل اســـمها العنصر الأبســـــط من تلك المميزات(١٩٨)، ويأتي هذا الرأي مطابقاً لمفهوم غارفي للـــــــموضوعة النعتية التي تتألف من اسم الشخصية والمســـند والموجه الذي يشـــير إلى درجات الاتصاف بـــذلك المســـند(١٩٩)، ولما كان للجانب الخارج – نصّي حـــضوره في هذا البحـــث، فإن ذلك يتطلب أن نعنى بدراســـة ســـمات الشخصية عناية كبيرة، ولا يبعدنا ذلك عن جوهر المنهج السيميائي، إذ أن الأبحاث الشكلية والدلالية لم تغفل عن هذا الجانب وإن توسعت في جانب الوظائف التي تقوم بها الشخصيات(٢٠٠).

في رواية "رجال في الشمس" تنقسم الشـــخصيات على نماذج تحـــمل أسماءها الصريحة ، سواء كانت كنى مثل أبي قيس وأبي العبد أم أســـماء مثل أسعد ومروان والأستاذ ســـليم، وأخرى غيّـــب النص أســـماءها مثل الرجل السمين والرجل الأجنبي، واكتفى بـــالصفات؛ لأن الشـــخصيات الرئيسة تجهلها، علماً أن اسم العلم يعبر عـــــــــن الذاتية الفردانية لذلك المسمى سواء في الحياة الاجتماعيـــــــــــــة أم في الرواية كما يرى إيان وات(٢٠١).

ويتفرّد أبـــو الخيزران بـــــكونه لا ينتمي إلى واحـــــد من النمطين المذكورين، فـــ "أبو الخيزران " لقب عرف بـــه ، تعمد حـــامله أن يخفي وراءه اسمه الحقيقي، فحين يسأله مروان عن اسمه يجيب: "إنهم ينادونني "أبو الخيزران"(٢٠٢)، ويظلّ ذلك اللقب بديلا عن اسمه حـــتى نهاية النص، وتلك علامة سيميائية يسعى البحـــث إلى كشـــف مدلولها، يقـــول فليب هامون: " إن الحالات التي تستقـــطب الدراســـة هي تلك التي تقـــوم فيها الشخصية، داخل النص، بخلق اسم أو اســـم مســـتعار لها. ففي la urée لزولا نجد أنفسنا أمام رجل المال والمضاربات Aristide وقـــد اختار لنفسه اسماً حربياً .. .. .. إننا نشم رائحة المال في هذا الاســـم، يخيل إلينا

أننا نقوم بعد قطع نقدية من فئة ١٠٠ سو، إنه اسم قد يؤدي إلى السجن أو إلى ربح الملايين"[٢٠٣].

لذلك فإن اسم أبي الخيزران يأتي مرتبطا بصفاته ارتباطاً دلالياً مكشوفاً، فمروان يربط بين مظهره الخارجي والخيزران[٢٠٤]، ويفتح وجه الشبه هذا -على وفق قانون مدلولات الإيحاء[٢٠٥]- باباً إلى الوظيفة الدلالية للخيزران، فهي أداة القمع والتعذيب، وبذلك يحصل التحول الضدي في صفات البطل بين الصفة الجديدة "الخيزران" والصفة السابقة "الألفة"، ويتغيّر الإحساس بالحنان المتولد لدى مروان: "شعر بيد تربت على كتفه.."[٢٠٦] إلى إحساس جديد بأنه يقابل شخصية مراوغة بهلوانية لا ترحم" وكان يبدو لسبب ما، أنه بوسعه أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه"[٢٠٧]، إن وصف ظاهر الشخصية وأسمائها، بحسب توماشفسكي، تؤدي وظيفة التمييز غير المباشر الذي يطلق عليه قناع الشخصية[٢٠٨]، وإن لاحقة التأنيث في اسم سارازين توحي – عند رولان بارت – بالتخنّث[٢٠٩]، هكذا يكون اسم أبي الخيزران والصورة المرسومة له قناعا لحقيقته.

إن قدرة أبي الخيزران في أن يضع رأسه بين رجليه تبرّز الملامح والتكوينات الدقيقة للقناع، فصورة "الأسنان الكبيرة الناصعة البياض"[٢١٠] تحمل دلالة إيحائية مزدوجة، فهي بقدر ما تحيل على المرح واللطف ظاهريا توحي بالجريمة والقدرة على الافتراس، وهي إذ تأتي في معرض البحث عن دليل يوصل مروان إلى هدفه، بعد الموقف المحزن الذي تعرض له قبيل لقائه بأبي الخيزران، توحي بالانفراج بعد الشدة، وتومئ إلى أن أبا الخيزران هو المخلّص المنتظر لكنها في الوقت نفسه، وإذ تأتي في أول ظهور للبطل على مسرح الأحداث تحمل دلالة على ما سيحصل في النهاية من قتل للأشخاص الثلاثة وسلبهم ممتلكاتهم.

لاحظنا في المبحث السابق وعند تناول الحوافز أن هذه الصورة قد تكررت في حوافز النواة الأولى إحدى عشرة مرة، ويقترن حضورها في أثناء التفاوض وإبرام الصفقة مع الرجال الثلاثة، ووردت مرة واحدة في كل من حوافز النوى الثانية والثالثة والخامسة، أما في حوافز الثامنة فقد ظهرت مرة واحدة لكنها جاءت مختلفة عن قريناتها: "ضحك أبو الخيزران ضحكة هستيرية ... أبو باقر يرتج بالضحك المكبوت...."[٢١١]، وغابت عن حوافز النوى الثمانية الباقية ، أن تكرارها خمس عشرة مرة يؤكد أنها دال مهيمن، وتكثيف حضورها حول النواة الأولى وغيابها عن النوى المتأخرة يؤكد الدلالة المضمرة التي تتضمن الإيماء إلى الجريمة المنتظرة، إن الارتباط البنيوي بين هذه الصورة والصورة الأولى للبطل "قدرته أن يضع رأسه بين قدميه " تفتح بابا للربط "بين الشكل الفيزيولوجي للشخصية وبين القيم التي تصدر عنها"[٢١٢]، لكن الحديث عن ذلك الجانب سيؤجل إلى موضع لاحق.

السمة الثالثة له: أنه يستعمل كل جوارحه في الكلام ؛ لأجل إقناع الآخرين أو الإيحاء إليهم بما يريد، فهو لأجل أن يقنع مروان بأنه ضرورة لا غنى عنها يضع يديه في جيبه ويمضي، كما مر في حوافز النواة الأولى من القصة الخامسة (الحافز الرابع)، وتتكرر كثيرا تلك الحركة الدائبة لليدين مقترنة بالكلام، ومثلها حركات الرأس والكتفين، فعند التحذير يهز إصبعه أمام فمه (الحافز السادس)، ويهز رأسه ويرفع كتفيه (في الثامن)، ويخرج كفيه من جيبه ويثبتهما على خصريه(في التاسعة والسادسة عشرة)، وهو يضرب كتف مروان بكف ويصافح أسعد بالأخرى (في الثالثة عشرة)، ويقترن ضحكه بضرب فخذيه بكفه والدوران حول نفسه (في الحافز العشرين)، ويشبك ذراعه بذراع أبي قيس (في السادسة والعشرين)، وفي النواة الثانية: يضرب المقود بكلتا يديه ويهز رأسه عند الضحك (في الحافز الثاني).

يتكثّـف حضور مصاديق هذه السمة حول النواة الأولى من القـصة الخامسـة ويغيب عن الموضوعات الأخرى، مثلما حـصل مع السـمة السابقة، يأتي حضور هاتين السمتين مقـترنا بالصفقـة التي يبـرمها مع الرجال الثلاثة وكأن هاتين السمتين عاملان مساعدان على إبرامها.

السمة الرابعة: الإخفاق في تحقيق المهمات، لقـد أخفق في تشـغيل المصفّـحـة وأخفق في الحـفاظ على الأرض والحـفاظ على رجولته، وأخيرا أخفق في إيصال الرجال الثلاثة إلى الكويت، المهمة الوحيدة التي نجح فيها هي إرضاء الحاج رضا.

يبـدأ أبـو الخيزران – كما مر – فاعلاً في مواجهة الفاعل الضد (اليهود) في الحالة الأولى للنموذج العاملي، ثمّ يتحـوّل إلى مسـاعد، ثم ينتهي إلى فاعل ضد في مواجهة الفاعل الأول (الجثث الثلاثة) في التحوّل الأخير للنموذج العاملي.

نعيد إلى الأذهان الفقرة السادسة من النتائج التي خرج بها البحـث في النموذج العاملي: اقتسـم دور الفاعل الضد اليهود في الحـالات الثلاث الأولى، والمخفر الكويتي في الحالة الثامنة، وأبـو الخيزران في الحـالة الأخيرة.

أبو الخيزران الشخصية الوحيدة – من بين شخصيات الرواية – التي واجهت العدو الصهيوني مواجهة مسلّـحة، وخسرت نتيجة هذه المواجهة الخسارة الأفدح، الفحولة، إضافة إلى الوطن، وتأتي التحـولات المشـار إليها في شخصيته نتيجة لتلك الخسارة.

و لما كانت الشخصية الروائية تتحدد تبـعا للعلاقـات المختلفة التي تتحدد ضمن المحكي – بحسب بيرنار فاليت[٢١٢] – فإن المعرفة الدقيقـة لشخصية البطل بوصفه دالاّ تتطلّب وصف علاقات البطل بالشـخصيات الأخرى حكائياً وبنيوياً، وأول ما يواجهنا من هذه العلاقات التقابـل بـين

شخصية أبـــي الخيزران وشـــخصية الرجل الســـمين بعلاقــات ضدية تُـجمَــل بما يأتي:

١- نحافة أبي الخيزران مقابل سمنة الرجل السمين.

٢- رقة أبي الخيزران مقابل خشونة الرجل السمين، يتجسّد ذلك بصورته الأوضح في التعامل مع مروان، ففي الوقـــت الذي كانت يد الرجل السمين تهوي على خد مروان بصفعة عنيفة كانت يد أبـــي الخيزران تربت على كتف مروان مواسية.

٣- أبو الخيزران فلسطيني والرجل السمين عربي غير فلســطيني، وذلك يشير إلى التقابل بين الوطنية والقومية.

٤- للرجل السمين دكان ومكتب وكرسي، وليس لأبي الخيزران مثل ذلك، وإنما هو يقف خارج الدكان متطفـــلاً على الرجل السمين، وإذا تنبهنا إلى أن المكتب والكرسيّ ليسا غير كناية عن كرسي السلطة فأن سيارة أبي الخيزران تصير رمزاً للنفي والتشـرد واللااستقـرار، يتجســد حضور الكرسي أمام أنظار أبي قيس مقترناً بـــالصرامة ورفض أي شــكل من أشــكال المســاومة[٢١٤]، ويقــترن مع مروان بـــالطغيان والجبروت[٢١٥]، لكن أوراق الرجل السمين تتطاير أمام أســعد الثوري المطارد من رجال الشرطة[٢١٦]، وتلك علامة ســيميائية تحــيل على القــدرات الكامنة لدى شــخصية أســعد، وتبــشّر بسقــوط الأنظمة الاستبــدادية على يد القـــوى الثورية، كما تومئ إلى أن للقـــضية الفلسطينية دوراً في التغيير المنتظر، ولعل في تحــديد اللون الأصفر كناية أخرى عن بلوغ تلك الأنظمة مرحلة الشيخوخة.

تلتقي هاتان الشخصيتان على - المســتوى الحــكائي- في أن كليهما يعملان في تهريب الناس إلى الكويت بصورة غير مشروعة، كما تلتقيان - على المســتوى النصّي - في أن النواة الأم تعقــد عليهما- كما مرّ في

المبحث السابق – وبذلك فإن نقاط التضاد والتوافق تعني على المستوى البنيوي أننا أمام شخصية مركبة واحدة ذات وجهين يكون الوجه الأول صورة ضدية للوجه الآخر، وعلى المستوى الدلالي يحيل هذا التركيب على الارتباط العضوي المصيري بين القيادة الفلسطينية التقليدية آنذاك (المحبطة والمفرّغة من فاعليتها الثورية) وبين الأنظمة العربية الرجعية.

التقابل الثاني يجري بين أبي الخيزران و أبي العبد، وهو هنا يأخذ صفة التماثل، فكلا الشخصيتين فلسطيني، يمارس التهريب عبر الحدود، وكلاهما يستعين بسيّارة لا يملكها، وكلا السيارتين تعود إلى رجل ثري عربي غير فلسطيني، وكلاهما يخونان من يستعين بهما، ولا يؤديان المهمة التي تناط بهما، وبناء على ذلك نستطيع القول أن أبا العبد جاء صورة مصغّرة لأبي الخيزران، غير أن سؤالين يفرضان علينا، الأول: لماذا كانت السيارة الأولى لشخص عراقي؟ بينما كانت سيارة أبي الخيزران لرجل كويتي؟ والثاني: لماذا كانت تلك السيارة حمراء؟ نضيف هذين السؤالين إلى شفرة الألغاز مؤجلين الإجابة عليهما.

التقابل الثالث نجده بين أبي الخيزران والرجل الأجنبي، إذ يشترك الاثنان في كونهما يمثلان دور المساعد – كما مرّ – غير أننا نجد الرجل الأجنبي يختلف عن المساعدين الثلاثة الآخرين في أنه الوحيد الذي ينجح في مهمته، فيوصل أسعد إلى بغداد، و مثلما التقى أبو الخيزران بمروان بعد أن تعرض الأخير إلى صفعة الرجل السمين وبعد أن تقطعت خيوط الأمل التي تشدّه إلى المستقبل، يلتقي الرجل الأجنبي بأسعد بعد أن يتعرض الأخير إلى مقلب من قبل دليله أبي العبد فيتركه وسط الصحراء تائهاً مهدداً بالموت عطشاً أو القبض عليه من قبل الشرطة، غير أن التضاد بينه وبين أبي الخيزران يتحقق في الأمور الآتية:

١- يحظى أسعد بالدفء والحنان من قبل الرجل الأجنبي "كان المقعد الخلفي مريحا وناولته الفتاة بطانية التحف بها"(٢١٧) ، أما مع أبي الخيزران فقد كان مروان يشعر بالقلق تجاهه.

٢- الرجل الأجنبي يساعد أسعد دون مقابل مادي، الثمن الوحيد هو أن يشاركه في قيادة السيارة، أما أبو الخيزران فيبذل كل جهوده في المساومة لانتزاع الثمن الذي يريده.

٣- ينجح الرجل الأجنبي في تحقيق مهمته بينما يفشل أبو الخيزران.

٤- لم يكن الرجل الأجنبي فلسطينيا كأبي الخيزران ولا عربيا كالرجل السمين، وإنما كان أجنبياً، كما تدل على ذلك صفته التي حلّت محل الاسم، وفي ذلك إشارة إلى عالمية القضية الفلسطينية، ويبقى إخفاء جنسية الرجل الأجنبي علامة سيميائية متعمّدة، وتأتي مقترنة بإخفاء الهوية السياسية لأسعد، الثوري الهارب من السلطات، والسعي إلى فضح المسكوت عنه يتطلّب الإجابة عن الأسئلة الآتية:

أ / لماذا كان اللقاء بين الرجل الأجنبي وأسعد يجري عند الوقوف على عتبة الأرض العراقية ؟

ب/ لماذا أخذ الرجل الأجنبي دور المساعد لأسعد حصراً دون بقية الفاعلين؟

ج/ لماذا اقترن حضورهما بحضور الجرذان على امتداد الطريق ؟ ولماذا كانت الجرذان شريكة أسعد في فندقه بالبصرة ؟

د/ لماذا كانت زوجة الرجل الأجنبي تصر على أن ما تراه ثعالب وليس جرذانا؟

الإجابةً عن هذه الأسئلة وغيرها تتطلّب الانتقال من داخل النص إلى خارجه، والوصول إلى المدلول يقتضي المقارنة بين الدال والمرجع:

تجري أحداث الرواية في آب من عام ١٩٥٨ ، أي بعد شهر واحد من

قيام ثورة الرابع عشـــر من تموز في العراق، فكان المدّ الثوري يكتســـح الشارع العراقي، وكانت الجماهير العراقية منقسمة على قســـمين: الأول يدعو إلى الوحدة الفورية الاندماجية مع الجمهورية العربـــية المتحـــدة، والثاني ينادي بالاتحاد الفدرالي والصداقة العراقية السوفيتية، يفتح الرجل الأجنبي – في النص – نافذة على هذه المرجعية التاريخية ، فيكون علامة سيميائية تومئ إلى المعسكر الاشتراكي، بما يحمله من تعاطف مع القضية الفلسطينية، ويأتي قطعه هذه المسافة الشاســـعة من غرب العراق (مخفر طريبيل) إلى شرقه (بعقوبة) كناية عن دخوله الساحة العراقـــية بأوســـع صورة، ولعل دعوته أسعد لأن يساعده في قـــيادة الســـيارة علامة ثانية – ضمن العلامة السابقة– على الســـمة الأممية التي ينادي بـــها في النضال السياسي ضد الاستعمار والرأسمالية العالمية، والتي كانت العامل الرئيس وراء ذلك التعاطف المشار إليه، و أؤجّل الإجابة عن الأسئلة الثلاثة الباقية إلى حين.

التقابل الأخير يحصل بين أبي الخيزران وبين شفيقة ، هو فـــقـــدَ أعضاءه التناسلية أثناء الحرب، وهي فقدت ساقها اليمنى من أعلى الفخذ، غير أنـــّها حصلت على تعويض مادي "بـــيت من ثلاث غرف في طرف البلد، دفعت ثمنه من تلك النقود التي جمعتها لها منظمة خيرية.. "وظل هو يلهث وراء المال يسعى إلى كسبه بأية صورة، هي استطاعت أن تشتري لها زوجا على الرغم من تشوّهها، أما هو فقد صار مجرد نومه إلى جانب امرأة حلماً غير قابل للتحقيق، ويشترك الاثنان في أن كليهما ســـالب، هو يسلب الثلاثة أموالهم وممتلكاتهم بعد أن يقودهم إلى الموت، وهي تســـلب رَجـــُلـــَها من امرأته الأولى وأبـــنائه الأربـــعة، وأخيراً هو يمارس الاستلاب وهو واقع تحت تأنيب الضمير[٢١٨]، وهي تستقبـــل ابـــن زوجها الذي سلبته أباه بالدعاء والنحيب[٢١٩].

الشخصيات الرئيسة:

بدءا لا بد من القول مع يوسف سامي اليوسف أن أبا قيس وأسعد ومروان هم "المكافئ الروائي للشعب الفلسطيني، وهم يمثلونه خير تمثيل حتى من جهة أجياله المتعاقبة"(٢٢٠)، لكنّ ما ينبغي الانتباه إليه أن هذا التجييل المعلن ما هو إلا إيماءة خفية إلى تصنيف للشعب الفلسطيني على أساس النوازع الإبستميولوجيّة المحركة له، لنكون أمام ثلاثة أنماط من السلوك الإنساني يشكلون ثلاثة اتجاهات سياسية على مستوى الساحة الفلسطينية، وبذلك نفارق يوسف سامي اليوسف الذي رأى أن الثلاثة يشتركون في أنهم " استثنائيون في استسلامهم وعجزهم"(٢٢١)، ووجد في ذلك "سر سقوطهم"(٢٢٢).

أوّل الأنماط الثلاثة: أبو قيس الذي يحيل اسمه على المحبة البريئة الحالمة حد السذاجة، ويكشف تاريخه عن إنسان قروي ينتمي إلى البرجوازية الزراعية الصغيرة، فقد كان يملك" عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقط زيتونا وخيرا كل ربيع.."(٢٢٣)، ثم فقدها ومعها بيته وشبابه وقريته كلها.. منذ "عشر سنوات كبيرة جائعة"(٢٢٤).

تتداخل الهوية الاجتماعية بالتكوين النفسي للقروي، فيتماهى في مخيلته تراب البصرة بتراب قريته في فلسطين بجسد زوجته(٢٢٥)، أبو قيس الذي يمثل النموذج الأوسع لجيل الآباء، المنتمي إلى الماضي نفسياً وثقافياً وإبستميولوجياً، يرتبط بعلاقة ضدية مع شخصية الأستاذ سليم، وتتجسد صور التضاد بين الشخصيتين في جملة ملامح من بينها جهل أبي قيس وعلم الأستاذ سليم العارف بكل شيء حتى شطّ العرب(٢٢٦)، ومن بينها تديّن أبي قيس بوصفه واحداً من أهل القرية ولاتديّن الأستاذ سليم الذي يصرح بكل جرأة وأمام الجميع أنه لا يعرف كيف يصلي(٢٢٧)، والملمح الثالث القدرة القتالية للأستاذ سليم واستعداده لخوض المعركة(٢٢٨)، مقابل انعدامها

عند أبي قيس، فهو حين يحتل الأعداء قريته يلجأ "إلى قرية أخرى بعيدة عن خط القتال"[٢٢٩].

يكثر هذا التقابل الضدي بين النمطين المشار إليهما في أعمال غسان كنفاني المكتوبة في بداية الستينات، وقد وجدنا مثل ذلك في قصته القصيرة "لو كنتَ حصانا"[٢٣٠]، وأطلقنا على الشخصية التي تقترب من شخصية أبي قيس "النمط الغيبي" ، وأسمينا الشخصية الأخرى "النمط المادي"[٢٣١]، ومثلما وجدنا في "لو كنت حصانا" نجد في "رجال في الشمس" أن حضور الشخصية الأولى مهيمن على النص، أما الثانية فهي شخصية هامشية، كما نجد الأولى تنتمي إلى القرية ذاتها، بينما الثانية قد حلّت على القرية مؤخرا، وتحيلنا هاتان الملاحظتان على تكرار ما توصلنا إليه مع "لو كنت حصانا"، واعتبار ذلك "علامة سيميائية على تأصل الفكر الغيبي في التكوين النفسي والثقافي والأبستميولوجي العربي ومدى ضمور الفكر المادي وهامشيته"[٢٣٢].

إن هذا التقابل الحاصل على مستوى القصة الصغرى الأولى يتكرر حصوله على مستوى المتن الحكائي بالتقابل بين أبي قيس وأسعد، إذا ما اكتشفنا أن أسعد يمثل امتداداً وتطويراً لشخصية الأستاذ سليم من جملة جوانب ، فمثلما كان الأستاذ سليم معارضاً للسلطة المتمثلة بالمختار[٢٣٣]، نجد أسعد معارضاً للسلطة بشتى رموزها، فهو يقود المظاهرات هاتفا بسقوط السلطة علانية[٢٣٤]، وهو يجادل الرجل السمين (رمز السلطات الرجعية العربية، كما مر) بغلظة ويتهمه بالاحتيال على المسافرين وعدم الوفاء بالالتزامات تجاههم[٢٣٥] ، وبنفس الغلظة يجادل أبا الخيزران (رمز القيادة الفلسطينية) ويتهمه بالتهريب، السلطة الوحيدة التي سلمت من معارضته سلطة الرجل الأجنبي (رمز المعسكر الاشتراكي)، فهو يجلس في سيارته مستكيناً هادئاً يصغي إلى كلام الرجل الأجنبي وحواره مع

زوجته، دون أدنى اعتراض أو تعليق، إن هذه العلاقة الودية بين أسعد والرجل الأجنبي، وفي ضوء ما توصلنا إليه من دلالة الرجل الأجنبي على المعسكر الاشتراكي؛ ولأن لقاءهما لا يتمّ إلا على عتبة الأرض العراقية وبعد شهر واحد من قيام ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨، كلّ هذه الشفرات تكشف لنا باجتماعها الهويّة السياسية لأسعد، أنه رمز للاتجاه الشيوعي الفلسطيني، وبذلك تكون سيارة الرجل الأجنبي هي التحالف الأممي بقيادة المعسكر الاشتراكي.

إن مما يجدر الإشارة إليه المعالجة السيميائية التي قدمتها أوبر سفلد للشخصية على مستوى المسرح حين منحت الشخصية خمس وظائف هي: الفاعل والكناية والاستعارة والمرجع والإيحاء، وما يعنينا منها هنا وظيفة المرجع ، حيث ترى أن الشخصية يمكن قراءتها كمرجع تاريخ سوسيولوجي استعاري أو كنائي، وتضيف " أن المرء يحتاج إلى أن ينتقل إلى ما وراء النص إلى مستويات التشفير وحل الشفرة في سياق العرض"[٢٣٦].

لذلك فإن المعالجات التي قدمها البحث وسيقدمها في هذا المجال تنطلق من النظر إلى كل شخصية كمرجع كنائي مشفر يجري العمل على حل شفرته.

ويبقى من الأسئلة التي طرحتها الفقرة الأسبق سؤالان يدوران حول العلاقة بين الجرذان وأسعد والرجل الأجنبي، لقد رأى الدكتور أفنان القاسم أن الجرذان تعبير رمزي عن آلاف الانتهازيين "وإن أبا الخيزران واحد من جرذان الصحراء"[٢٣٧]، وأضاف أن "هذه الجرذان موجودة مع هذا في الكويت"[٢٣٨]، لكن مراجعة الرواية تؤكد عدم وجود الجرذان في الكويت، وإن المنهج المتبّع في البحث سيقودنا إلى رأي بعيد عمّا قاله الدكتور أفنان القاسم، إن الإجابة على السؤالين المذكورين تتطلّب

الانتقال ثانية من النصي إلى الخارج – نصي، ولذلك أحيل على الفقرة الآتية:" في أوائل ثورة ١٩٥٨ بالعراق أيام حكم عبد الكريم قاسم زار غسان العراق ورأى بحسه الصادق انحراف النظام فعاد وكتب عن ذلك بتوقيع "أبو العز" مهاجما العراق فقامت قيامة الأنظمة المتحررة ضده إلى أن ظهر لهم انحراف الحكم فعلاً فكانوا أول من هنؤوه على ذلك مسجلين سبقه في كتاب خاص بذلك"[٢٣٩].

تكشف تلك الفقرة عن الموقف الحقيقي لمؤلف "رجال في الشمس" من الأحداث داخل العراق آنذاك، لقد كان موقف غسان كنفاني، العضو الفاعل في حركة القوميين العرب، صورة من موقف الحركة نفسها، إذ كان الصراع شديدا بين الشيوعيين وعامة القوميين، وخاصة بعد فشل حركة الموصل في آذار ١٩٥٩، وبعد أن أخذ الصراع طابعا غوغائيا داميا، في ظل ضعف السلطة السياسية، نتيجة لكل ذلك تكون الجرذان صورة لحركة الغوغاء التي كانت ترفع الشعارات اليسارية، وكأن المؤلف أراد من الحوار الدائر بين الرجل الأجنبي وزوجته حول هوية تلك الحيوانات أثعالب أم جرذان، الخلط الحاصل في عيون من يجهلون السياسة بين الممارسات الثورية والنشاط الغوغائي، وبهذه النتيجة لا نخالف ما ذهب إليه يوسف سامي اليوسف من أن الجرذان رمز للطبيعة الافتراسية للصحراء[٢٤٠]، وإنما نضيف معنى جديدا مؤكدين على الانفتاح الدلالي للنص.

إذا كان لأبي قيس حضوره المعلن – في النص – قبل نكبة ١٩٤٨، ولأسعد حضوره المسكوت عنه في المدّة ذاتها، أو المتمثل بحضور الأستاذ سليم، فإن حضور مروان يبدأ بعد النكبة مباشرة، مروان ذو الستة عشر عاما، والذي يضطلع بتحمّل المسؤولية قبل الأوان، حين تخلّى عنها أصحابها: الأب وزكريا[٢٤١]، وإذا كان أبو قيس رمزاً للاتجاه السلفي

التقـــليدي، وكان أســـعد رمزاً للاتجاه الشـــيوعي، فمروان رمز للاتجاه القـــومي، لكنه لا يرمز للاتجاه القـــومي عامة، وإنما هو رمز لحـــــركة القوميين العرب حصراً، التي جاء حضورها في أعقاب النكبـــة مباشـــرة متمثلة بكتائب الفداء العربـــي[٢٤٢]، وتلك أول نقـــطة التقـــاء بـــين الرمز والمرموز له.

٢- مثلما ظنّ مروان أنه قادر بإخافة الرجل السمين (رمز الأنظمة العربية الرجعية) أن يفرض عليه إرادته[٢٤٣]، كان قـــادة كتائب الفداء - خارج النص - يملكون الإحساس ذاته، فقد كانت مهمتهم - بـــوصفها خطوة أولى - الضغط على الحكام العرب ببث الرعب في نفوسهم لمنعهم من التصالح مع إسرائيل، يقـــول هاني الهندي (أحـــد المؤسســـين): "كنا ساذجين إذا اعتقدنا أن بضع رصاصات في رؤوس الخونة ... كافية لخلق موقف ثوري"[٢٤٤].

٣- لقد تهاوت قـــدرات مروان عند أول مواجهة مع الرجل الســـمين[٢٤٥]، ومثل ذلك كانت كتائب الفداء - خارج النص - بعد أول محـــاولة جادة لاغتيال أحد المسؤولين الســـوريين (أديب الشيشـــكلي) تتهاوى أمام ضربات النظام، فيزج بأغلب أفرادها بالسجن ومن بينهم الشـــخصية الأهم هاني الهندي، وتحس القيادة بالخطأ الفادح ولا جدوى هذا اللون من الممارسات[٢٤٦].

٤- حين غادر مروان دكان الرجل السمين كان "ثمة شعور يملأ جانبا من رأسه ويوحي له بالارتياح والسعادة"[٢٤٧]، يثير توالي الحدثين إحساساً صارخاً بالتناقض بين الصفعة التي تلقّـــاها والشعور بالارتياح، لكن حدة هذا التناقض تتضاءل حين يوحـــي لنا النص بـــأن الصفعة درس سيستفيد منه البطل مستقبلاً، ويكون توالي الحدثين منطقياً تماماً حين نتذكـــّر أن الثاني يجري بعد أن "خرج مروان من دكان الرجل السمين

الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، فوجد نفسه في الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح منه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة.."[٢٤٨]، وحين ننتقل إلى خارج النص نجد جورج حبش يعيد النظر في السياسة التي انتهجتها كتائب الفداء، ويتحوّل نحو النضال الجماهيري ببناء حركة القوميين العرب[٢٤٩]، هكذا يتحقق التقابل بين دكان الرجل السمين والأنظمة العربية الرجعية، وبين "الشارع المسقوف المزدحم" وجموع الجماهير العربية.

٥- يشير النص إلى أن مروان كان يشارك أسعد السكن في فندق واحد[٢٥٠]، لكن النص لا يكشف عن ذلك إلاّ بعد مغادرتهما الفندق وعند لقائهما أبا الخيزران: " اقتاد مروان زميله أسعد إلى موعده مع أبي الخيزران[٢٥١]، وخارج النص كانت الخلايا الأولى للقوميين العرب ترى في الشيوعيين قوة ثورية يجب ألاّ تستبعد من ساحة النضال الوطني، لكن اللقاء بين الطرفين لم يتحقق بسبب موقف الشيوعيين الملتزم بالخط الرسمي للشيوعية العالمية المؤيد لقرار تقسيم فلسطين[٢٥٢].

٦- على الرغم من أن مروان كان يشارك أسعد الفندق ذاته الذي أطلق عليه الرجل السمين لقب (فندق الجرذان)، لكن تلك الجرذان قد اقتصر حضورها على أسعد والقصة الثانية، ولم نجد لها أثرا في القصة الثالثة مما يؤكد الدلالة الرمزية لها المذكورة آنفا، لكننا وجدنا بدلها سماء" ما زالت تبدو زرقاء تحوم فيها حمامات سود على علو منخفض ويسمع رفيف أجنحتها كلما اقتربت – في دورتها الواسعة – من سماء الفندق[٢٥٣]، وعلى مستوى الواقع خارج النص كان الشيوعيون في العراق يطرحون الحمامات البيض شعاراً جماهيرياً لهم بوصفهم أنصاراً للسلام العالمي، ونجد – على مستوى النص – في اقتران

الحمامات بمروان بدلاً من أسعد، وفي اكتسابـــها الســـواد بـــدلاً من البياض، وفي تقابلها مع الجرذان في القـــصة الصغيرة الثانية والطائر الضخم في القصة الأولى، نجد في كلّ ذلك نموذجاً لما أســـماه رولان بارت بشفرة الألغاز التي تثير سلسلة من أسئلة لا تحصل الإجابة عليها الاّ بعد قطع شوط كبير من النص[٢٥٤]؛ لذا سنؤجل الخوض في معرفة دلالاتها إلى مبحث وجهة النظر.

هكذا نجد الشـــــخصيات الثلاثة التي مثـّلت دور الفاعل في النموذج العاملي تصير المكافئ الروائي للشعب الفلســطيني، لا من حـــيث أجياله المتعاقبة فقط، كما رأى يوسف سامي اليوسف، وإنما من حـــيث اتجاهاته السياسية الفاعلة، وطبيعة تفكيرها، وعلاقاتها ببعضها.

الشخصيات الثانوية:

لقد دُرِسَت الكثير من الشخصيات الثانوية ضمن الفقرتين السابقـــتين، وسيجري تناول ما تبقـّـى منها في هذه الفقرة بإيجاز.

وقبل ذلك لا بد من العودة إلى شخصية الأســـتاذ ســـليم، الذي وجدناه النموذج المادي في تقابله بأبي قـــيس، ووجدناه الجذر الأول لأســـعد عند المقارنة بين الاثنين، وبعد أن تكشـّـفت لنا الهوية السياسية لأسعد، نطرح السؤال الآتي: لماذا مات الأستاذ سليم " قبل ليلة واحدة من سقوط القـــرية المسكينة في أيدي اليهود.. ليلة واحدة فقـــط.."؟؟ [٢٥٥] ولماذا لم يكرم أهل القرية موته ؟ ثمّ لماذا كانت شخصيته تبعث ثانية متمثلة بأسعد ؟

قد نجد الإجابة في الواقع التاريخي خارج النص:

يشير الواقع التاريخي إلى أن الحزب الشيوعي الفلسطيني قد تأســـس عام ١٩٢١، فكان يضم العرب واليهود معا، وكانت سياســـته تقـــوم على تأييد الانتفاضات العربية ضد الصهيونية، و هو يعتقد أن مشـــاكل اليهود تحلّ في أوطانهم المختلفة وليس بإنشاء وطن قومي يهودي على حســـاب

عرب فلسطين[٢٥٦]، من هنا تأتي صفات الأستاذ سليم، "العجوز النحيل الأشيب"[٢٥٧]، كناية عن قدمه، وعن هزاله، فقد ظلّ ذلك الحزب تنظيماً صغيراً منقطعاً عن حركة الجماهير، وقد عزى المؤتمر السابع المنعقد عام ١٩٣٠ تلك العزلة الجماهيرية إلى الانحراف الصهيوني داخل الحزب[٢٥٨]، هكذا كانت صفتا الشيب و النحول اللذان وُصف بهما الأستاذ سليم علامتين سيميائيتين على عمق الجذور التاريخية للحزب الشيوعي الفلسطيني وعزلته الجماهيرية معاً، والفقرة الآتية تعزز الدلالة الثانية و تجعل من لقب الأستاذ علامة سيميائية تومئ إلى عصرنته : "وكان قد أمضى شطراً طويلاً من حياته في التعليم حتى صارت كلمة أستاذ جزءاً لا يتجزأ من اسمه[٢٥٩].

والحديث عن الأستاذ سليم يجرّنا إلى الحديث عن شخصية أخرى هي شخصية المختار، التي ترتبط بالأولى ارتباطاً ضدياً، ذلك ما تكشفه إحدى فقرات الفصل الأول و تسلط الضوء على الشخصيتين معاً[٢٦٠]، فالموضوع الرئيس الذي يختلف عليه الاثنان هنا هو صلاة الجمعة وذلك موضوع ديني، يلح عليه المختار وجماعته ويجعلونه الجانب الأهم من القضية، بينما يرفضه الأستاذ سليم ويقدّم له بديلا هو إطلاق الرصاص على الأعداء، لعلنا نجد تفسيراً لهذا المشكل بالانتقال من غسان الروائي إلى غسان الباحث والمؤرخ السياسي:

في كتابه عن ثورة ١٩٣٦ يبدأ الباحث غسان كنفاني[٢٦١] دراسته بتوصيف الاتجاهات السياسية وتحديد ملامحها الأيديولوجية وهوياتها الطبقية، ويجد أن من أهمّ المعوقات التي عرقلت الثورة الفلسطينية ابتداءً من انطلاقتها الأولى في ١٩١٨ حتى عام ١٩٤٨ هو هيمنة القيادات شبه الإقطاعية – شبه الدينية عليها[٢٦٢]، ثمّ يشير في مكان آخر إلى أن الحركة النقابية العمالية قد تعرّضت إلى إرهاب تلك القيادات، ويذكر شواهد على

ذلك، ثم يعرّج على دور الحزب الشيوعي الفلسطيني في التصدّي للصهيونية[٢٦٣]، واستناداً إليه فإن الحوار الساخن – داخل النص– بين الأستاذ سليم والمختار صورة رمزية للصراع المشار إليه – خارج النص – بين القيادة شبه الإقطاعية– شبه الدينية وبين حركة اليسار الفلسطيني متمثلة بالحزب الشيوعي ونقابات العمّال.

و ثانية تفتح العبارة الأخيرة التي قالها الأستاذ سليم: "إنني أجيد إطلاق الرصاص" نافذة على الخارج – نصي ومن وجهة نظر غسان كنفاني ذاته وهو يصف دور الحزب الشيوعي الفلسطيني خلال ثورة ١٩٣٦ المسلّحة، يقول: "ألقى الشيوعيون بكل ثقلهم في معركة ١٩٣٦، وأخذوا مواقف شجاعة وخسروا كثيرا من الشهداء والمعتقلين..."[٢٦٤]، وهو بهذا القول يخالف الرأي الرسمي لحركة القوميين العرب الذي نجده واضحا عند الحكم دروزة أحد المنظرين البارزين للحركة، إذ يقول: "لم يشترك الشيوعيون في فلسطين في الانتفاضات الكبرى التي قامت عام ١٩٣٦ – ١٩٣٩ ... .. لمْ يكتفِ الشيوعيونَ بهذا الموقف الانهزامي، بل عملوا على قطع أنفاس هذا الكفاح وتخدير الحس الثوري فيه"[٢٦٥].

وأخيرا انتهت حياة الحزب الشيوعي الفلسطيني بقرار التقسيم الصادر عن الأمم المتحدة عام ١٩٤٨، والذي أيده الاتحاد السوفيتي؛ فكان لزاماً على الشيوعيين الفلسطينيين أن يؤيّدوا القرار المذكور، مخالفين الرأي العام الفلسطيني و العربي، وبقيام دولة إسرائيل وضمّ الضفة الغربية إلى دولة شرق الأردن، كانت النهاية الحاسمة للحزب الشيوعي الفلسطيني، وانضمام من بقي من الشيوعيين داخل الأرض المحتلّة إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي[٢٦٦]، بينما شكّل المقيمون في الضفة الغربية الحزب الشيوعي الأردني. وبذلك فإن وفاة الأستاذ سليم – داخل النص– "قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.." صورة

رمزية أخرى لنهاية الحزب الشيوعي الفلسطيني، خارج النص، ويتعزز هذا المعنى بالترابط الرمزي بين رد فعل الفلسطينيين تجاه موقف الحزب من قرار التقسيم، وبين انشغال أهل القـرية أو تشـاغلهم عن إكرام موت الأستاذ سليم، ويستكمل المعنى ذاته بظهور أسعد في الأردن بالهوية التي توصـلّنا إلى تحديدها.

من الشخصيات الثانوية المهمة هي شـخصية الحـاج رضا، وهي لا تظهر على مسـرح الأحـداث إلاّ من خلال حـوار أبـي الخيزران أو مونولوجه الداخلي، فيخبرنا انه صاحـب السـيارة التي يقـودها، والتي ستحملهم إلى الكويت[٢٦٧]، يومئ الجزء الأول من اسـمه إلى قـناع ديني يذكرنا بالقيادات شبه الدينية التي جرت الإشـارة إليها آنفا، بـينما يومئ الجزء الأخير إلى الرضا عمـّا يحصل في الساحة العربـية من أوضاع سياسية، ويوحي سياق النص برضاه الشديد عن أبي الخيزران[٢٦٨] ، هكذا تتضح ذيلية أبي الخيزران للحاج رضا، فإذا تذكرنا أن أبا الخيزران رمز للقيادة الفلسطينية بعد ١٩٤٨ ، فإن الحاج رضا سيكون رمزاً للرأسـمالية المهيمنة على الاقتصاد العربي وتتضح هويته أكثر من خلال التحليل الذي يقدّمه أسعد لطبيعة عمل الحاج رضا[٢٦٩]، فهو لا يمثـــل الرأسمالية الصناعية التي تسـهم في تطوير الاقـتصاد الوطني، و إنما يأتي نموذجا لطبقة الكومبرادور المرتبط بعجلة الاقتصاد الامبريالي، وبذلك فإن النص يشير إلى تبعية القيادة الفلسـطينية لتلك الطبقـة، ولما كان الحـاج رضا كويتي الجنسية، فإن الإشارة تأتي سافرة إلى العلاقة بين القيادة الفلسطينية والحكومات النفطية حصراً.

وتأتي النهاية التراجيدية لتعلن موت الرجال الثلاثة اختناقا في سـيارة الحاج رضا التي يقودها أبو الخيزران، ونتيجة مزحة مارسـها الحـاج تتعلـّق بفحولة أبـي الخيزران الموهومة، فتكون تلك النهاية علامة على

ضياع القضية الفلسطينية جرّاء تلك العلاقة الذيلية بين القيادة الفلسطينية والأنظمة النفطية وطبقة الكومبرادور.

من جديد يفتح هذا التحليل باباً على غسان الباحث المؤرّخ، فنجده، وهو يحلل تاريخ الثورة الفلسطينية في الثلاثينيات والأربعينيات يشير إلى أن الأنظمة العربية كانت تبذل كل ما في وسعها لكبح الثورة الفلسطينية وإجهاضها وقبل ذلك يدين البرجوازية الفلسطينية العربية التي كانت مجرد وسيط للامبريالية، وكيف كانت تدعو إلى مهادنة الامبريالية والصهيونية[٢٧٠].

وبعد فإن ما تبقّى من الشخصيات لا يعدو أن يكون تأثيثاً تزيينياً لا يخفي وراءه دلالات معينة، وقد يكشف الآتي من البحث ما غاب من الدلالات.

* * *

الفضاء الروائي واشتغاله السيميائي

منذ القدم وحتى مطلع القرن العشرين كانت نظرة الإنسان ثنائية إلى الزمان والمكان بوصفهما وحدتين مستقلتين، يتميز أولهما بأنه متصل فريد واحدي البعد، بينما يكون الثاني متناظر الاتجاهات ذا ثلاثة أبعاد، وتأتي النسبية لتضع نهاية لفكرة الزمن المطلق[٢٧١]، وتوحد بين الزمان والمكان توحيداً كاملاً، فتطلق على ذلك المركب مصطلح space - time أو المكان – الزماني، (والذي سنطلق عليه مصطلح الزمكان) الرباعي الأبعاد الذي يمكننا به تحديد مواقع كل الحادثات تحديداً دقيقاً، كما يقول انشتاين[٢٧٢]، وعلى وفق هذه النظرية يصير الزمان بعداً رابعاً يضاف إلى أبعاد المادة الثلاثة[٢٧٣].

وعلى هذا الأساس يكون الفارق بين النظرتين إلى الزمان والمكان

كبيراً، فالزمان التاريخي ذو الاتجاه الواحد يدرك بالحس والذاكرة، والحوادث توجد فيه على هيئة التوالي أو على هيئة المعية، خلافاً للزمان الفيزيائي – في النسبية – " فلا نستطيع أن نحدد فيه الموضع الزماني والمكاني للحوادث من حيث التوالي أو المعية، إلا إذا اتفقنا أولاً على وضع معايير للمعية أو التوالي"[٢٧٤]، هكذا غيرت النظرية النسبية أفكارنا عن الفضاء والزمن تغييراً جذرياً[٢٧٥].

يعلل صموئيل الكسندر (أحد رواد النسبية) صعوبة فهم الزمان المكاني بالمعنى الفيزيائي بأنها متأتية عن أننا معتادون على النظر إلى ما يحتويه الزمان والمكان من أجسام وحوادث، وليس النظر إليهما في ذاتهما[٢٧٦]، ثم يدعو إلى فحصهما مجردين عن كل الكيفيات، ليصل إلى أنهما متصلان لا نهائيان، لا يشير تمايز الأشياء فيهما إلى وجودات منفصلة، وانه "لا يوجد آن من آنات الزمان بدون موضع في المكان، ولا توجد نقطة من نقاط المكان بدون آن زماني، فليس ثمة آنات بذاتها أو نقاط بذاتها، إنما يوجد فقط نقاط آنية أو آنات مكانية.... وإن الآن الواحد يشغل عدة نقاط، والنقطة الواحدة تقع في عدة آنات" .... ليصل إلى أن الزمان مليء بالمكان والمكان مليئ بالزمان، وإن الزمان ملاء كامل لا خلاء فيه[٢٧٧]، وقد استعاض منكوفسكي عن الآن الزماني والنقطة المكانية بما أسماه بـ " نقطة العالم"، بعد أن أطلق على المتصل الفضا– زماني الذي تجري فيه الأحداث الفيزياوية "عالما"، فكانت "نقطة العالم" نقطة في فضاء تلاقي الأبعاد الثلاثة ولحظة زمنية معينة[٢٧٨].

ما الفضاء الروائي ؟:

بعد هذا التحول الكبير في النظرة إلى الزمان والمكان على المستوى الفيزيائي والفلسفي سرعان ما انتقلت النظرة الجديدة إلى المستوى الأدبي، فكان أن طبّق ميخائيل باختين هذا المنظور في كتابه أشكال المكان

والزمان في الرواية[٢٧٩]، على العلاقة المستوعبة استيعابا فنيا بين المكان والزمان في الأدب، مطلقا عليها مصطلح الكرونوتوب قــاصدا الزمكان، معرّفا أياه بأنه " انصهار علاقات المكان بـــالزمان في كل واحـــد مدرك مشخّص"[٢٨٠] ، كما نلمس إدراكاً مقارباً لهذا التصور عند جاستون باشلار إذ يقول " أن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمان مكثفا، هذه هي وظيفة المكان"[٢٨١].

نتيجة لهذه الرؤيا الجديدة كان أن انبثق عن التطبيق العملي لمصطلح الزمكان في دراسة الرواية مصطلح الفضاء الروائي الذي ســيكون مادة هذا المبحث، فقد وجد الدرس النقدي الجديد أن المكان لا يمكن له أن يعيش منعزلاً عن عناصر السرد الأخرى كالشخصيات والأحداث، وإنما يدخل في علاقـــات متعددة معها[٢٨٢]؛ لذلك نســتطيع القـــول أن مفهوم الفضاء الروائي لا يعني غير دراسة المكان مرتبطاً بعناصر السرد الأخرى وفي مقدمتها الزمان.

من هنا تقـــوم إشــكالية مصطلح مهمة، تتطلب التمييز بـــين المكان والفضاء ومصطلحات أخرى، لقد اســتعملت مفردات مختلفة من بـــينها الفراغ والموقع والحـــيز إضافة إلى المكان والفضاء، فقـــد اعتمد النقـــد الكلاسيكي – كما تشير سيزا قاسم– كلمة (الموقـــع) للدلالة على كل أنواع المكان[٢٨٣]، ولعلنا نجد في حديث الدكتور عبد الملك مرتاض عن المكان تعبيراً عن هذا الفهم، فهو يميز بين ثلاثة مصطلحات: الفضاء وهو كلُّ هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجيّ، والمكانَ ويطلقـــه على كلّ حيز جغرافي معروف، ثم يطلق الحيز على الأحياز الخيالية والخرافية والأسطورية، وما لا يمكن أن يقع تحت حكم الاحتواء الجغرافيّ بشـــكل واضح دقيق.....[٢٨٤]، من الواضح أن مصطلح الفضاء عنده لا يطابـــق غير مفهوم المكان، أما المكان فهو يساوي الموقع أو البقعة بحسب الدلالة

الجديدة، فقد أدخل الفرنسيون مصطلح (الفراغ) في مقابل الموقع، بـينما استعمل الانجليز كلمة (بقعة) تعبيرا عن المكان المحدد لوقوع الحـدث، وبذلك فقد صار للمكان في النقد الحديث مصطلحان مختلفان في المدلول:

الموقع وهو مكان محدد يتركز فيه وقوع الحـدث، والمكان أو الفراغ وهو مجمل الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية[٢٨٥].

وقـد ورد عن المنظرين الألمان التمييز بـين المكان المحـدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد وبـين الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية[٢٨٦]. كما ورد عند جورجيس بوليت إن الفضاء هو نوع من الوسط غير المحدد، حيث تتسكع الأمكنة[٢٨٧]، وفي ميدان النقد العربي الحديث كثر الكلام عن التمييز بـين المكان والفضاء ، فقـد عدّ الدكتور محـمد بـنيس المكان منفصلا عن الفضاء، وأن الفضاء بحـاجة دائمة إلى المكان[٢٨٨]، لكن مما يلفت النظر حقا أن نجد دراسات جادة مهمة بهذا الشـأن لم تعط للتمييز بـين المكان والفضاء أهمية ، فقد صدر كتابان للناقد ياسـين النصير: الأول بـعنوان "الرواية والمكان"، والثاني بعنوان " إشـكالية المكان في النص الأدبـي"، وفي كلا الكتابين كان المؤلف يعبر عن وجهة نظر حديثة، تفهم المكان في ضوء علاقـاته بـالعناصر الأخرى، دون أن يدفعه هذا الفهم إلى اعتماد مصطلح الفضاء بدلا من المكان، كما أن كتاب غوسـتاف باشـلار الذي ترجمه المرحوم غالب هلسا بعنوان "جماليات المكان" قـد أثار احـتجاجا شديدا من قبل عدد من النقاد المغاربة، وقد بلغ ذلك الاحتجاج أقـصاه عند الدكتور حسن النجمي، الذي عدّ عنوانه الأصلي هو "شعرية الفضاء" إلى الدرجة التي عدّ المترجم مرتكبا "جناية من ذلك النوع الذي يمكن أن نسميه بالجريمة الرفيعة في حق الحقل النقدي والأدبي العربـي. ومات ولا تزال ذيول الجناية حية متواصلة"[٢٨٩]، وبعد الحملة الشعواء التي شنها الدكتور

حسن النجمي ضد المرحوم غالب هلسا يصل إلى نتيجة فحــواها "إذا كان الفصل بين الفضاء والمكان ضروريا ويلزم كل قراءة نقدية جدية القــيام به، فإنه ينبغي بالمثل ألا نلح عليه كثيرا، بــل الأفضل أن نكتفي بتشــغيل الفضاء على امتداد الدراسة ولا نذكر المكان إلا حيث ينبغي أن يذكر"[٢٩٠]، فإلى أي مدى ينبغي التقيد بهذه الدعوة ؟

يدعونا ذلك إلى العودة إلى مجمل تعريفات الفضاء الروائي، وعلاقته بالمكان؛ لنصل في ضوء ذلك إلى الاعتماد الأدق للمصطلحين.

لقد ورد في المعجم الفرنسي للآداب، أن الفضاء الروائي هو »منظور ووجهة نظر، تقطيعٌ (découpage) وتوليف (montage) إنه ينضوي في بلاغة اجتماعية، في سنن شاسع للأمكنة، يعارض بين المدينة والقرية، بين الإقليم والعاصمة، بين المركز والهامش. إنه يؤكد الاختلاف والنظام المتضامن للعلامات، ويدخل في لعبة مقارنة مع الزمن (تثمين وتبــخيس متلازمان ومتعاكســـــان الواحــــد مع الآخر)...[٢٩١]، كما يعرفه جون ويسجربر بأنه " مجموعة من العلائق القــائمة بــين الأمكنة، والوســط، وديكور وأفعال الفواعل[٢٩٢]، ولعل أدق تعريف له نجده عند منيب محـــمد البوريمي إذ يعرفه بأنه " الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشــخصيات والإشياء متلبسة بالأحداث تبــعا لعوامل عدة تتصل بـــالرؤية الفلســفية وبنوعية الجنس الادبي وبحساسية الكاتب – ... فهو يتسع ليشمل اشــياء متباينة تبدأ بالمساحة الورقية وتمتد إلى المكان/ الزمان/ الأشياء/ اللغة/ الأحداث"[٢٩٣].

وللفضاء مفهومات متبــاينة، فهناك الفضاء الجغرافي "وهو الحــيز المكاني في الرواية، وهو يهدف إلى تحــريك خيال القــارئ"[٢٩٤]، وهناك الفضاء الدلالي وهو يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وما هو الا الصورة، لذلك تكون علاقــته وطيدة بالشــعر[٢٩٥]، وتختلف أهمية

الفضاء بين الباحثين فقد يجد فيه ناقد مثل جوزيف فرانك المادة الجوهرية للكتابة[٢٩٦]، فمن دونه لا يستطيع السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، إذ أن كل قصة – كما يقول د. حسن بحراوي – تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، فيكون تعيين المكان البؤرة الضرورية التي تنهض بالحكي في كل عمل تخيلي[٢٩٧].

استناداً إلى مجمل هذه التعريفات فليس أمامنا إلاّ أن نتفق مع الدكتور حسن النجمي في الجزء الأول من دعوته ، فلا نلح على موضوعة الاختلاف بين المكان والفضاء كثيراً، ونخالفه في الجزء الثاني من هذه الدعوة، فلا نشغّل الفضاء إلاّ في المواضع التي يرد فيها المكان شمولياً حاضناً للعلاقات المتشابكة بعناصر السرد، بينما يرد المكان دالاً على المواضع الجزئية منه أو موصوفاً بالألفة أو العدوانية أو الانفتاح أو الانغلاق ، كما تتطلب الأمانة العلمية أن نحافظ على المصطلح الوارد في نص مأخوذ من باحث آخر دون تبديل أو تحريف.

المكان والشخصية:

يذكر كروتشاني أن الفضاء يأتي مرتبطا بتقديم الشخصيات، و هو الذي يوكل إليه مساعدة القارئ على فهم الشخصية[٢٩٨]، ويضيف حميد لحمداني أن المكان يسهم في خلق المعنى، وقد يتحول إلى أداة للتعبير عن مواقف أبطال الرواية، وبه يتم إسقاط الحالة الفكرية او النفسية للأبطال على المحيط[٢٩٩]، فإلى أي مدى تصدق هذه الأقوال على رواية "رجال في الشمس"؟

تتطلب الإجابة توزيع أجزاء الفضاء على الشخصيات، والعودة إلى ما توصل إليه المبحث السابق من خصائص ودلالات رمزية لكل منها وصولاً إلى الوظيفة الفكرية والنفسية للفضاء في الرواية:

فأبو قيس الإنسان القروي الذي يحيل اسمه على المحبة البريئة الحالمة

حد السذاجة، كما مر في المبحث السابق، يرتبط بـالفضاء المفتوح دائما، فهو يواجهنا لأول مرة وقـد " أراح صدره فوق التراب الندي..."[٣٠٠]، والمعنى الذي ينتجه هذا الوصف للمكان يفتح نافذة على شـخصية رومانسية حالمة، وبرغم أن البطل يرى هذا المكان للمرة الأولى، فهو لم يزر البصرة من قبل، بل لم يغادر فلسطين إلا هذه المرة، لكن البـصرة تمثّـل له صورة للمكان الأليف، أو بـيت الطفولة حسـب باشـلار[٣٠١]، وتتعمق الألفة في هذا المكان أكثر حين تجتمع الحواس في رسمه، يقـول لالاند أن المكان يختلف بـاختلاف الاحساسـات المرتفعة والمنخفضة، اليمنى واليسرى الأفقية والرأسية[٣٠٢]، ويميّز ارنسـت ماخ وبـوانكاريه المكان البصري عن المكان السمعي والمكان الشمي والمكان اللمسـي والمكان التذوقي[٣٠٣]، لكن المكان الذي ترسمه هذه السـطور يجمع بـين الأنماط المشار إليها جميعا، فبالإضافة إلى المكان البـصري الذي يكون وجوده حتميا في كل وصف مكاني، يتجسد المكان السمعي في ضربـات القلب وارتجاجها: "الأرض تخفق من تحته: ضربات قـلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة"[٣٠٤] ويتجسد المكان الشـمي صريحـا ممتزجا بالمكان اللمسي في: " والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها ماجت في جبينه ثم انهالت مهومة في عروقه؟. كلما تنفس رائحـة الأرض وهو مسـتلق فوقها خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسـلت بالماء البارد.. الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيباً.."[٣٠٥].

بتمازج هذه الاحساسات يتعمّـق الاحساس بالمكان الأليف الذي يحيل على بيت الطفولة، وتبرز الإحالة على بيت الطفولة " الأرض التي تركها منذ عشر سنوات" واضحة فبوساطة هذه الإحساسات يتحقق الانتقـال من البصرة إلى فلسطين المحتلة[٣٠٦].

يتكرر هذا الانتقال بين البصرة وفلسطين لعدة مرات، فحين يذكر شط العرب، يحيله ذلك على كلام قاله الأستاذ سليم هناك في قريته الأولى[٣٠٧]، ومن ثمّ تتجه الذاكرة إلى ديوانية المختار والأحاديث التي تدور فيها، وحين يلتفت ثانية إلى شط العرب لا يستطيع أن يفصل عنه شخصية الأستاذ سليم[٣٠٨]، وثالثة يرتبط شط العرب بالقرية الأولى[٣٠٩]، وأخيرا يتحد أبو قيس بالمكان الأليف، حين يحس " أن رأسه كله قد امتلأ بالدمع من الداخل......... بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان"[٣١٠]. هكذا يصير التراب الندي سواء في البصرة أو في فلسطين الملاذ الذي يحتمي به البطل من القهر والاغتراب، ويبقى أبو قيس مرتبطا بالفضاء المفتوح على امتداد العمل، ففي فصل الصفقة نجد أبا قيس جالساً "فوق مقعد إسمنت كبير على رصيف الشارع الموازي للشط"[٣١١] ، وفي فصل الطريق "كان أبو قيس قد صعد مع مروان إلى فوق وجلسا على حافة الخزان متجاورين"[٣١٢]، ثمّ " انزلق أبو قيس ببطء فوق العجلات واستلقى في ظل السيارة منبطحا على وجهه[٣١٣].

أما المكان المغلق فيأتي حضوره تلخيصياً عابراً مجرداً من الوصف كما هو الحال في "ديوانية المختار" أو الصف الدراسي الذي يدرس به ولده قيس، وهنا ينطبق عليه وصف منيب محمد البوريمي للنص التلخيصي في موسم الهجرة إلى الشمال ، بأنه" مجرد علامة سيميائية وليس هدفا"[٣١٤]، غير أنه لا يمتلك الوظيفة التي منحها البوريمي للنص التلخيصي هناك، وظيفة الإسهام في تعميق التشكل الضدي بين البنيات المكانية، فهو هنا يبقى محتفظاً بصفة الألفة التي وجدناها في المكان المفتوح، والتي يشترك فيها بيت الطفولة والمكان الآخر الذي يحيل عليها.

على الضد من أبي قيس نجد أسعد، المعارض للسلطة بشتى رموزها - كما مر في المبحث السابق - مرتبطاً بالفضاء المعادي مغلقاً ومفتوحاً، ففي الوقت الذي بدأت فيه قصة أبي قيس على التراب الندي الذي يشكل المكان الأليف، وانتهت على ذلك التراب الندي، نجد القصة الصغيرة الثانية تبدأ بفضاء مغلق، هو دكان الرجل السمين، وتنتهي فيه، وبرغم أن القصة لا تقدم لنا صورة واضحة لذلك المكان غير أوراق صفر تتطاير بتأثير مروحة سقفية، ترد من خلال السرد والحوار، وليس عن طريق الوصف، لكن الحوار الدائر داخل هذا الحيز يشي بعدوانية المكان، وحين ننتقل إلى الفضاء المفتوح، نجده معادياً بالرغم من انفتاحه، فالصفرة كانت تلون كل شيء و "الشمس تصب لهبا فوق رأسه/...../ وهو يرتقي الوهاد الصفر" ، ثم " اجتاز بقاعًا صلبة من صخور بنية مثل الشظايا ثم صعد كثباناً واطئة ذات قمم مسطحة من تراب أصفر ناعم كالطحين"[٣١٥] وبعد ذلك " كان الأفق مجموعة من الخطوط المستقيمة البرتقالية، ولكنه كان قد عقد عزمه على المسير بجد.. وحتى حينما انقلب التراب إلى صفائح لامعة من ورق أصفر، لم يتباطأ"[٣١٦] وأخيرا كانت " هذه الصحراء مليئة بالجرذان"[٣١٧]، ذلك هو الفضاء المفتوح مقترناً بالمناضل أسعد.

هكذا يتقاسم فضاء الرواية نمطان: أليف، ومعادٍ، وقد يكون المكان نفسه أليفاً حين يقترن بشخصية معينة، ومعادياً حين يقترن بأخرى، فالفضاء - كما يقول الدكتور حسن بحراوي - ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة[٣١٨]، مثال ذلك فندق الشط، الذي يسكنه كل من مروان وأسعد، إنه يكون مع أسعد مكاناً معادياً، يتبين ذلك من خلال الحوار بين أسعد والرجل السمين، فالرجل السمين يرد على أسعد حين يخبره عن مكان إقامته:

- " آه ! فندق الجرذان!"[٣١٩].

ويستكمل الحوار في موضع آخر: " الجرذ حيوان كريه.. كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق؟"

- " أنه رخيص" (.......................).. لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر..."[٣٢٠].

لكن الفندق ذاته يصير مع مروان مكاناً أليفاً موحياً بالبهجة، كما يقدمه الوصف الآتي: " كان الجو رائعاً وهادئاً وكانت السماء ما زالت تبدو زرقاء تحوم فيها حمامات سود على علو منخفض ويسمع رفيف أجنحتها كلما اقتربت - في دورتها الواسعة - من سماء الفندق.. كان الصمت مطبقا بكثافة، والجو يعبق برائحة رطوبة مبكرة صافية"[٣٢١] ، هكذا تصدق قولة د. حسن بحراوي في أن الشخصيات لا تخضع كلياً للمكان، بل يحصل العكس، إذ أن المكان هو الذي سيساعدنا على فهم الشخصية[٣٢٢].

تقول سيزا قاسم : " من نوع بناء المكان (مغلق او مفتوح) نستشف رؤية الروائي لعالمه"[٣٢٣]، لكننا هنا لا نستشف رؤية الروائي بقدر ما نستشف رؤية الشخصيات لعالم الرواية، تتأكد هذه الموضوعة حين نقارن ثانية بين دكان الرجل السمين من موقع أسعد والمكان ذاته من موقع مروان، في الرؤية الأولى يظهر الدكان محتوياً على أوراق صفر ومروحة سقفية تعبث بالأوراق، وتتعمق عدوانية المكان من خلال الحوار كما مر ، أما في الرؤية الثانية فإن القصة تبدأ من خروج مروان من دكان الرجل السمين ودخوله " في الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح منه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة.."[٣٢٤] فإذا كان استهلال القصة الثانية يومئ إلى وقوع بطلها في قبضة المكان المعادي ، فإن استهلال القصة الثالثة يعني إفلات بطلها من قبضة المكان المعادي ودخوله عالم المكان الأليف بظلاله وروائحه الشرقية الموروثة.

الطريق الذي رأيناه رملياً أصفر بعيني المناضل أسـعد يتكرر أمامنا برؤية الانتهازي الوصولي أبي الخيزران : "ثم يهدر المحرك بـالضجيج وتمضي المصفحة تدرج في الطريق الرملي الضيق"[٣٢٥] حصل ذلك يوم كان أبو الخيزران مع صفوف المجاهدين، لكنه بعد إخصائه صار يسـلك الطرق الموحلة: "لقد استطاع ذات يوم أن يقود سيارة ماء جبارة أكثر من ست ساعات في طريق ملحي موحـل دون أن تغوص في الأرض"[٣٢٦]، ويرى الوحل خادعاً يبتلع سالكيه:"كانت الطريق تبدو بيضاء صلدة، وهذا ما دفع سائقي السيارات لاقتحامها دون وجل، وهناك بـدأت السـيارات، الكبيرة والصغيرة، تغوص في الوحـل واحـدة أثر الأخرى.."[٣٢٧]. لذلك كان عليه أن يكون ذكيا فـ" قاد أبو الخيزران سيارته الضخمة طوال ست ساعات فوق تلك الأرض الخادعة التي تبدو بيضاء صلدة بسبـب طبقـة رقيقة من الملح الذي جف على السطح"[٣٢٨]. وكان عليه أن يدوّر:" مقـود سيارته بعنف ليتجاوز حفرة واسعة في الرمل[٣٢٩]، هكذا تتحـول الطريق من زلقة خادعة إلى ساخنة موجعة كما تجسـدها الجمل الآتية: " الأرض تنطوي والسيارة تزأر، والزجاج يتوهج والعرق يحـرق عينيه، وما تزال قمة الهضبة تتراءى له بعيدة كالأبد[٣٣٠].

يقول الدكتور حسن بحراوي: "إن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقـق دلالته الخاصة وتماسـكه الأيديولوجي"[٣٣١]، تتحقـق تلك الدلالة الخاصة والتماسك الأيديولوجي حين تتداخل الحواس في رسم المكان أليفاً ومعادياً، فمثلما تداخلت الحواس في رسم صورة المكان الأليف أمام أبـي قـيس، تتداخل ثانية أمام أبي الخيزران، ولكن لرسـم المكان المعادي هذه المرة: "هبت نسمة ريح فحملت إلى أنفه رائحة نتنة.. قـال في ذات نفسـه :"هنا تكوم البلدية القـمامة"[٣٣٢] وتتضح ملامحـها أكثر في المقـطع الختامي

للرواية، حين يتتبع " آثار عجلات عديدة حفرت طريقها قبله في الرمل ثم أطفأ فانوسي سـيارته الكبـيرين وسـار متمهلاً على ضوء الفانوسـين الصغيرين، وحين لاحت أمامه أكوام القمامة سوداء عالية أطفأ الفانوسين الصغيرين.. كانت الرائحة النتنة قد ملأت الجو حواليه ولكنه ما لبـث أن اعتادها"[٣٣٣].

هكذا يصير المكان خزانا حقيقيا للأفكار والمشـاعر والحـدوس كما يقول الدكتور حسن بحراوي[٣٣٤].

النتيجة التي نخرج بها من توزيع أجزاء المكان على الشخصيات، أن الفضاء الروائي قد أدّى هنا وظيفة تأكيدية، فهو هنا أكـّد صحـة النتائج التي خرج بها المبحث الثاني، يقـول امبـرتو إيكو: " إن كل تأويل يعطى لجزئية نصية ما يجب أن يثبته جزء آخر من النص نفسه"[٣٣٥]، فالمكان – كما يبدو عند توزيعه على الشخصيات – قد انقسـم على قسـمين: أليف، ومعاد، تمحور المكان الأليف حول أبي قيس، والمكان المعادي حول أبي الخيزران، وكان – في الحديث عن النموذج العاملي في المبحث السابق – أن أبا قيس، في تسع حالات، كان غائبـاً مرة واحـدة، وفاعلاً أولاً خمس مرات، و فاعلاً دون ضد أربع مرات، بينما اقتسم دور الفاعل الضد اليهود في ثلاث حالات والمخفر الكويتي في حالة واحـدة وأبـو الخيزران في الحالة الأخيرة، إن العلاقة الضدية بين الشـخصيتين، والتي لم يكشـف المبحث الثاني ملامحها، تتجسد هنا في التناقـض بـين نموذجي الفضاء المشار إليهما.

هندسة الفضاء الروائي

العلاقات البونية للفضاء

"كل استراتيجية للفضاء تستهدف عدة أهداف كأن تكوّن منطقا لبناء أنساق متخيل أدبي من خلال مراكمة لفضاءات متعددة، تكوينية أو موصوفة"[٣٣٦]

أرسى عالم الإنثروبولوجيا الأمريكي أدورد هال مفاهيم جديدة أطلق عليها مصطلح "العلاقات البونية" ساعياً بوساطتها أن يكتشف الدلالات السيميائية للفضاء، وجوهر هذه المفاهيم أن استخدام الإنسان للفضاء في النشاط المعماري عموما يمثل اختياراً سيميائياً يولد سلسلة وحدات ثقافية، وعلى أساس ذلك توصل هال إلى استخراج قواعد الشفرة، ثم "تعيين المحتوى الدلالي المنسوب إلى مجموعة وحدات المسافة"[٣٣٧].

وقد ماز بين ثلاثة أنساق فضائية رئيسة، أسماها: المقوم الثابت ويشمل عامة التشكلات المعمارية السكونية، والمقوم نصف الثابت ويشمل المواضيع التي يمكن تحريكها ولكنها غير حركية كالأثاث والإضاءة، والمقوم غير الشكلي ويعدّ علاقات البعد والقرب بين الأشياء وحدات خاصة به[٣٣٨].

لقد طبق كير إيلام وسيميائيو المسرح الآخرون هذه المفاهيم على المسرح، ويسعى البحث هنا إلى تطبيقها على الرواية مستفيداً من تجربتهم، وجرياً على ما سار عليه إيلام والآخرون[٣٣٩]، فإن الحديث سيقتصر على النمط الثالث دون النمطين الآخرين.

. يقطّع سيميائيو المسرح البون غير الشكلي إلى أربع مراحل على أساس طول المسافة بين الوحدتين، وهي المسافة الحميمة، والمسافة

الشخصية، والمسافة الاجتماعية، والمســـافة العلنية[٣٤٠]، وهنا لا بـــد من الإشارة إلى الفارق الواضح بين مساحـــة فضاء المســـرح التي لا تتجاوز أقداماً محدودة ومساحـــة فضاء الرواية غير المتناهي، مما يؤدي إلى عدم التقيد بالأبعاد التي حددت لهذه الأنماط الأربعة.

في ضوء هذا المنهج ســـتجري دراســـة أجزاء الفضاء داخل الرواية وطبيعة العلاقات فيما بينها من جهة، وفيما بينها وبـــين الشـــخصيات من جهة أخرى.

تكشف دراسة الفضاء في رواية "رجال في الشمس" عن وجود خمسة أمكنة رئيسة تتحدد بموجبها ملامح الفضاء الروائي هي: النهر والســـوق والمزبلة والصحراء والقرية، سيسعى البحـــث إلى اكتشـــاف دلالاتها من خلال إدراك العلاقات البونية بينها:

من الموضوعات التي تناولها علم المعاني في بـــــلاغتنا العربـــــية الموروثة موضوعة تقديم المتأخر، وتأخذ هذه الموضوعة الدور نفسه في المسرح، إذ يسميها كير إيلام بـــالتصدير: وذلك " عند تقـــديم عناصر إلى الصدارة عندما تكون هذه العناصر قد رقيت من تابعية أدوارها (الكمداء) إلى مقام بروز مفاجئ، أي عندما تكتسب ذاتيتها الســـيميائية"[٣٤١]، والكلام ذاته قابل للتطبيق على النص الروائي.

في رواية " رجال في الشـــــمس" نجد هذا التصدير قـــــد خص النهر والأرض المجاورة له، فجاء وصف ذلك المكان استهلالاً للرواية، وبذلك يكتســـب أهمية اســـتثنائية، بـــالرغم من أنه لم يكن المكان المهيمن على الرواية، من أسباب ذلك الابـــتداء بـــالنهر والمكان المجاور له أن الأنهار تمتلك دلالات متعددة "تتحصر – كما يرى جاســـم عاصي – في الظواهر النفســـية والاجتماعية والسياســـية والجنســـية، وهي من ثمّ تؤرخ حـــياة الشـــخصيات، وتمنحـــها قـــدرة على التأثير والخلق والوجود الفاعل في

الواقع[٣٤٢]، وتزداد هذه الأهمية الاستثنائية باعتماد الحواس الأخرى، والأدوات البيانية وسائل لرسم الصورة، كما مر.

وهنا لابد من الانتباه إلى الوظيفة السيميائية للاسم الذي يحمله ذلك النهر، اسم النهر هنا هو "شط العرب"، ويسهب الراوي في وصف سعة النهر وعظمته، وباقتران التسمية بالوصف وبالإحالة المتواصلة على القرية الفلسطينية، يشحن النهر بالدلالة الأيديولوجية، هكذا يصبح شط العرب علامة على وحدة الأمة العربية، الوحدة التي كانت الهدف الأول من أهداف حركة القوميين العرب، التي ينتمي المؤلف إليها، وتتأكد تلك الدلالة بالحديث عن نشأة النهر العظيم من اتحاد نهرين عظيمين، لكن ذلك الوطن المسترجع يأتي مقترنا بشخصية الأستاذ سليم، الثوري والشيوعي الفلسطيني، فينفتح الرمز على دلالات أخرى، فهيمنة المد الشيوعي على العراق آنذاك قد تحيل على الشخصية الشيوعية في فلسطين، وقد يحيل التقابل بين الوطنين العراق وفلسطين إلى الإشكالية السياسية المطروحة في الخمسينيات وما قبلها، وهي مسألة العلاقة بين الوطنية والقومية ، وقد أخذ ذلك الموضوع اهتماماً كبيراً من القوميين آنذاك[٣٤٣]، وقد يعني هذا التقابل بين النهر والأستاذ سليم علامة على السمة الثورية للاثنين معاً، ويتأكد المعنى الأخير حين يقترن صوت هدير النهر بالولادة الجديدة[٣٤٤]، لكن ذلك النهر يأخذ دلالة مغايرة باقترانه بأسعد، فهو يبرز في القصة الصغيرة الثانية بوصفه اسما لفندق من الدرجة الثالثة يسكنه أسعد ومروان، وتشاركهما السكن الجرذان، نتعرف على ذلك من خلال حوار قصير يؤكد العلاقة الدلالية بين الثورة والشط والجرذان، استناداً إلى ما ورد في المبحث الثاني من هذا الفصل، وفي الوقت نفسه يكشف عن جانب من تعدد الأصوات، سيأتي البحث إلى تناوله في الحيز المخصص له.

والنهر بهذا الموقع النصي يكون المركز الرئيس لشبكة العلاقات مع

الأمكنة الأخرى والشخصيات والأحداث، ويشكل التقابل القائم بينه وبين دكان الرجل السمين أهمية استثنائية، فقد مرّ بنا أن النواة الأم – في هذه الرواية – تتجسد بلقاء الرجل السمين بالرجال الثلاثة أولاً، وبلقاء أبي الخيزران بهم ثانياً، بينما يكون وقوف أبي الخيزران بباب دكان الرجل السمين الخط الموصل بين القطبين، وهذا يعني أن كلاً من النهر ودكان الرجل السمين هما المكانان الحاضنان للنواة الأم، وبهذا يكتسب النهر أهمية جديدة تعزز التسمية التي منحها البحث له وهي الموقع المركزي، وتترسخ هذه الأهمية أكثر بأنسنة ذلك المكان من خلال تشبيهه بالمرأة، كما مر، أي أن المؤلف قد صير المكان شخصية عن طريق الأداء الاستعاري، وبذلك فقد منحه "لغة وعملاً ووظيفة، وربما الوظيفة الأساسية" كما يقول جان ايفي طادي[٣٤٥]، وما تلك الوظيفة سوى الموقع المركزي.

تنتمي العلاقة بين هذين المكانين إلى النمط الأول من أنماط المظهر غير الشكلي من العلاقات البونية المسمى بالمسافة الحميمة، فسوق المقام الذي تصفه الرواية متصل – خارج النص – بشط العرب، لكن النص لا يكشف شيئا عن هذا الاتصال، فحين يجري الحديث عن السوق والدكان يغيب النهر وما جاوره تماماً، والحالة ذاتها تبرز حين يجري الحديث عن النهر والأرض المجاورة، لكن علامتين مشتركتين بين المكانين يتكرر ظهورهما، فيكشفان عن أن المكانين صورتان لمكان واحد، هما التمر والقش: فشط العرب كما يراه أبو قيس "نهر كبير تسير فيه البواخر محملة بالتمر والقش"[٣٤٦] والسوق كما يلوح لعيني مروان هو ذلك "الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح منه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة.."[٣٤٧].

من بين الدلالات المتعددة التي تحملها هاتان العلامتان، تعنينا في هذا

الموضع دلالة واحدة، هي الإشارة إلى وحدة المكانين، فهما وجهان لعملة واحدة، كلاهما صورتان للبصرة، المدينة الكبيرة الموغلة في عمقها التاريخي، يبرز الوجه الأول لها متمثلاً بالنهر وما جاوره، مجسداً صورة المجتمع الزراعي بما يتضمنه من علاقات قروية تمثل الثبات على العالم القديم الذي يتجلى واضحاً في أحلام أبي قيس بتعويض شجرات الزيتون المفقودة بزرع شجرات جديدة.

أما الوجه الثاني المتمثل بالشارع المسقوف ودكان الرجل السمين فهو يجسد صورة المجتمع التجاري وعالم المساومات والنفعية، وما يرافقه من انفتاح على مستقبل غامض: الشارع في هذه الرواية مزدحم بالناس ومسقوف، وتفوح منه رائحة التمر وسلال القش، ثلاثة نعوت تتضمن أربع كنايات: النعت الأول يجعل من الشارع مرادفاً لحركة الجماهير الشعبية، كما جرت الإشارة إليه في المبحث السابق، والنعت الثاني يحيل على الغموض الكثيف في مسار الأوضاع السياسية من جهة، كما يدل من جهة أخرى على السلوك الاجتماعي لمروان، المنتمي إلى جيل ما بعد النكبة، وما يتضمنه من تغيرات سلوكية واجتماعية، قياسا بأبي قيس المنتمي إلى جيل ما قبل النكبة وارتباطه بالمكان الفسيح، فالتقابل هنا بين المكان الفسيح والمكان الضيق يتضمن تقابلاً بين القروي والحضري، استناداً لما يراه هال في أن طريقة تنظيم الفضاء شكل من أشكال التواصل يخضع له المرء كما لو كان جزءً لا يتجزء من الأفراد[٣٤٨]، ويوحي النعت الثالث بالملامح الشرقية التي تمنح الشارع العربي سمته الجوهرية، في هذا المكان أبرمت الصفقة الأولى بين السمسار الأهم وأول الشخصيات الثلاثة.

أما دكان الرجل السمين فهو الصحراء الحقيقية للمدينة في هذه الرواية، فهو لا يحتوي من الأثاث غير مكتب و مروحة سقفية وأوراق

صفر كرمال الصحراء تذروها الريح، وكل الصفقات المعقودة فيه لا ثمر لها. بانفتاح الدكان على الشـــارع المسقــوف يتكون مركب مكاني يمثل الوجه الآخر للمدينة.

وبين هذين الوجهين للمدينة الواحدة تقوم الثنائيات الضدية بين انفتاح المكان وانغلاقه، بين ألفة المكان وعدوانيته، بـــين الحـــنين إلى الماضي والتطلع إلى المستقبل، بين صفاء القرية وتلوث المدينة.

يتشكل من البصرة بوجهيها المتضادين مركب مكاني جديد، يصير الموقع المركزي الأوسع في فضاء الرواية، فيحتضن أحـــداث النواة الأم، وبذلك يتطابق ما أسميناه بالموقـــع المركزي مع ما اصطلح عليه ســـعيد يقطين بالفضاء المركزي والذي عرفه بأنه الفضاء البـــؤرة الذي وجد فيه صاحب الدعوة[٣٤٩].

التقابل الثاني يتحقق بين الموقع المركزي، بوصفه نقطة الابتداء وبين الكويت بوصفها المحطة الأخيرة في الرحلة، فالرواية بـــعامة كما يصفها حســـن النجمي: "فضاء ممتد ينطلق من نقـــطة انطلاق بـــاتجاه نقـــــطة وصول"[٣٥٠].

والعلاقة بين هذين المكانين تنتمي إلى النمط الرابع من أنماط المظهر غير الشكلي من العلاقات البونية المسمى بالمســـافة العلنية، حـــيث تأخذ المسافة بين المكانين مدى بعـــيداً، ويترتب على ذلك أن تأخــــذ علاقات التضاد بين المكانين صورتها الأشد تنافراً، متمثلة بالنقاط الآتية:

١- في الوقت الذي تتصدر النص صورة النهر وما جاوره، تتأخر صورة المزبلة إلى السطور الأخيرة من النص.

٢- تظهر صورة النهر في وضح النهار حيث " الســـماء: كانت بـــيضاء متوهجة"[٣٥١]، أما صورة الكويت فلم تظهر إلا " حين هبط الليل"[٣٥٢]، تبرز أول الأمر بشكل شبحي في مخيلة أبي قـــيس - في الفصل الأول

من النص – شيئا من " حجر وتراب وماء وسماء"[٣٥٣]، لكن".. ليس ثمة أشـجار في الكويت"[٣٥٤]، ثم تتجلى – في خاتمة النص – بـصورة : "سوف يعم الظلام.. فالليلة لا قمر فيها، وأطراف الصحراء سـتكون صامتة شاحبة ترتعش على طول الطريق" ثمّ : " كالموت"[٣٥٥]، وبـعد ذلك: " كان الظلام كثيفاً مطبقاً[٣٥٦].

٣- حاسة الشم ترسم صورة عبقة للمكان المركزي، تنبض بالحب والحياة والنقاء: "رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد"[٣٥٧]، وحاسة السمع تصور صخب الحـياة وعنفوانها: "صوت الشـط يهدر، والبحـارة يتصايحون"[٣٥٨].

أما صورة الكويت فتقدمها حاسة الشـمّ عفنة[٣٥٩]، وتزداد العفونة كلما توغل في المكان تشاركها حاسة اللمس في رسـم صورة الموت : "ظهر الخزان: كان بارداً رطباً.."[٣٦٠]، أما حاسة السمع فتعرض الموت بصورة حشرجات محتضر: "ثم شد القرص الحديدي إلى فوق فقرقـع بـصوت متقطع"[٣٦١].

التقابل الثالث يتحقق بين الموقع المركزي والوطن، والعلاقة بين هذين المكانين تنتمي إلى النمط الرابـع من أنماط المظهر غير الشـكلي من العلاقات البونية المسمى بالمسافة العلنية، حيث تأخذ المسافة بين المكانين مداها الأبعد، فالبعد بين المكانين موجود على المستوى المكاني والمستوى الزماني معاً، خلافاً لما وجدناه في التقابل السابق.

يأتي هذا التقابل مزدوجاً هذه المرة، فهو يحصل – أوّلاً – بين موقـع النهر والأرض المجاورة، بوصفه القطب الأول للموقع المركزي، متقابلاً مع بيت الطفولة، من خلال تداعيات أبي قيس، ويتحقق – ثانياً – بين دكان الرجل السمين، بوصفه القطب الثاني للموقع المركزي، متقابلاً مع بـيت المنفى، من خلال تداعيات مروان.

عناصر التضاد بين الطرفين التي لمسناها في التقابل السابق تكاد تغيب كاملة في هذا التقابل، لتحل محلها عناصر التماثل، وأبرزها: التراب الندي، فهو في البصرة كما هو في فلسطين، يضوع برائحة المرأة المغتسلة بالماء البارد، لكن تقابلاً جديداً تفرضه حالة الازدواج المشار إليها، فيقوم بموجبه التقابل بين بيت الطفولة وبيت المنفى، المكان الأول "يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض"[٣٦٢]، تقول اعتدال عثمان أن هذا الحس "يزداد شحذاً إذا ما تعرض المكان للفقد والضياع"[٣٦٣]؛ لذلك كان بيت الطفولة يتسع ليشمل أشجار الزيتون العشر ومدرسة قيس وديوانية المختار والقرية بأكملها، أما المكان الآخر فيضيق حتى لم يعد غير أسرة تتآكل، وبيت من الطين لا نعرف ملامحه، بما يحصل على كل من المكانين يتجلى التضاد واضحاً بين الوطن والمنفى، بين المكان الأليف والمكان المعادي، وما ذلك التضاد غير رديف للتضاد بين النهر ودكان الرجل السمين، فانفتاح النهر وما جاوره أدى إلى انفتاح بيت أبي قيس واتساعه ليشمل القرية بأكملها، وانغلاق دكان الرجل السمين أدى إلى انغلاق بيت مروان بحيث لم يعد غير كوخ من الطين لا ملامح له، وألفة النهر وما جاوره أدت إلى ألفة الدار الأولى: فيها يتعلّم الابن وتحبل الزوجة بجنين جديد، أما عدوانية الدكان فتمتد إلى عدوانية دار مروان ، ففي كوخ الطين ينسلخ الابن الأكبر عن جسد العائلة ويطلّق الأب أمّ مروان ويهجر البيت ، ثم يغادر مروان عائلته بحثاً عن رغيف الخبز. هكذا تصير لغة العلاقات المكانية – كما يجدها يوري لوتمان[٣٦٤] – وسيلة رئيسة لوصف الواقع.

ويبقى أن نشير إلى غياب دار أسعد المناضل الأممي، وتلك علامة سيميائية مهمة حين يُنظر إليها مقترنة بحضور داري الشخصيتين الرئيستين الأخريين: مروان وأبي قيس، قد تعني تلك العلامة تعبيراً عن

أممية أسعد و ترجمة لمقولة ماركس و أنجلس البـــروليتاريا لا وطن لها، فأسعد العلامة السيميائية على حـــزب البـــروليتاريا، كما مر، وتتأكد هذه الفكرة بتجاهل جنسية الرجل الأجنبـــي، وتلك علامة ســـيميائية أخرى، فالرجل الأجنبي كأسعد أممي لا جنســـية له، تؤدي العلامتان المذكورتان وظيفة تأكيدية، كما ورد عن امبرتو إيكو، تؤكـــدان صحـــة النتائج التي خرج بها المبحث الثاني بشأن أسعد و الرجل الأجنبي.

التقابل الرابع يقوم بين الموقع المركزي و الطريق، و هو - من حـــيث علاقاته البونية - موقعان مختلفان:

أ - الطريق بين الموقع المركزي من جهة و الوطن من جهة أخرى، و هو ينتمي إلى ما يسمى بالمسافة الشخصية.

ب - الطريق بين الموقـــع المركزي من جهة ونقـــطة الوصول، من جهة أخرى، و هو كسابقه، ينتمي إلى ما يسمى بالمسافة الشخصية.

الصحـــراء هي الصفة المهيمنة على الطريقـــين كليهما، ومن ثم هي المكان المهيمن على الفضاء الروائي، لا ينبثق الطريقان من قطبي الموقع المركزي، أي دكان الرجل الســـمين من جهة و النهر وما حـــوله من جهة أخرى كما وجدنا في التقابلات السابقة و إنما ينبثق كلا الطريقين من دكان الرجل السمين، ومن "مقعد إسمنت كبير على رصيف الشـــارع الموازي للشط"[٣٦٥]، ذلك المقعد المنتمي إلى المكان المعادي مخترقاً جســـد المكان الأليف، لم يكن أبو قيس جالســـاً على التراب الندي كما وجدناه في الفصل الأول، لم يكن تحت ظل شجرة، مكان عقد الصفقة هو المقـــعد الإســـنتي الكبير، فهو إذاً علامة سيميائية تومئ إلى الموت المرتقب، يتبين ذلك من التقابل بين الإسمنت و التراب الندي، الذي كان مجلساً لأبي قيس في اليوم السابق لعقد الصفقة، ومن الشكل الخارجي للمقعد الذي يشبـــه التابـــوت، هكذا ينعزل النهر وما حوله، عن المقعد الإسمنتي، و يؤجّل الحـــديث عن دلالة وجود المقعد الإسمنتي في المكان المحيط بالنهر إلى مجال آخر.

كلا الطريقين كان صحراوياً: الأول يوصف كما تراه عينا أسعد وحده، أما الثاني فيشترك الجميع في وصفه، لماذا؟ قد يعبر ذلك عن وجهة نظر المؤلف، فنجد الإجابة هناك، لكن الطريق الأول كان ساخناً في بدايته: "كانت الشمس تصب لهبا فوق رأسه (......) من تراب أصفر ناعم كالطحين"[٣٦٦]، حتى إذا حلّ الليل صار ذلك الطريق قارس البرودة، وأسعد "كان يرجف من فرط البرد"[٣٦٧].

أما الطريق الآخر فأول ما يميزه الضوء، فهو يؤدي وظيفة ضدية بالنسبة لأبي الخيزران، فقد "كان الضوء ساطعاً بحدة حتى أنه لم يستطع، بادئ الأمر، أن يرى شيئاً.."[٣٦٨]، وهو يذكره بـ "الضوء المستدير الموضوع فوق رأسه يحجب عنه السقف ويعشي بصره"[٣٦٩] عند إخصائه، يتقاطب هذا الضوء الذي يشكل عائقاً لعمل أبي الخيزران مع الظل الذي يحققه له أسعد: "كان الضوء متوهجاً وساطعاً حتى أن عينيه بدأتا تدمعان، عندها، مد أسعد يده فأنزل حاجبة الشمس المستطيلة ليقع الظل على وجه أبي الخيزران"[٣٧٠].

إن ثنائية الضوء والظل هنا مصداق على لغة العلاقات المكانية، التي تشكل – بحسب يوري لوتمان– وسيلة من الوسائل الرئيسة لوصف الواقع، الذي ينطبق حتى على مستوى النمذجة الأيديولوجية الصرف[٣٧١]، إن الظل هنا هو الصورة الشبحية للظلام، الذي يشكل التقاطب الرئيس مع الضوء في هذا المجال، إذ تتحقق نماذجه في التقابل بين الطريقين المذكورين حيث يقطع الطريق الأول ليلاً، بينما يقطع الطريق الآخر نهاراً، إن هذا استمرار لتقاطب سابق يقوم بين دكان الرجل السمين والسوق المسقوف وبين مقعد الاسمنت الكبير، ولما كان هذا المقعد الاسمنتي جزءً من المكان المعادي في جسد المكان الأليف، فإن ضوء الشمس الذي ينبثق في الصحراء استمراراً له، سيؤدي وظيفة عكسية،

فيعشـــي بــصر أبـــي الخيزران، ويدمع عينيه، ويزيغ نظره عن اختيار الطريق الصحيح، إلا حين ينزل أسعد حاجبـــة الشـــمس على عيني أبـــي الخيزران، تفتح هذه المســـــألة نافذة تأويلية مهمة، إذا ما أخذت في ضوء الوقائع الخارج – نصية:

في أواخر الخمسينات وبداية الستينات كان الاتحاد الســوفيتي يطرح فكرة التعايش السلمي، حاملة البذور الأولى لنظرية التطور اللارأسمالي، ومعلوم أن جوهر هذه النظرية يقــوم على أن القــيادات البـــــرجوازية الصغيرة في بلدان العالم الثالث، قادرة بتحالفها وأحزاب الطبقـــة العاملة وبدعم المعسكر الاشتراكي، على أن تجري التحولات الاشتراكية في هذه البلدان، بهذه السياسة منحت الحركة الشيوعية العالمية شـــرعية للقـــوى البرجوازية الصغيرة في العالم النامي أن تقود الثورة في تلك البلدان.

ولما كان أبـــو الخيزران – كما تقـــدمه الرواية – نموذجا للقـــيادة البرجوازية الصغيرة، التي تقود شعوبها نحو الهاوية، فإن حـــركة أســـعد (نموذج الحركة الشيوعية في هذا النص) وإنزاله حاجبـــة الشـــمس على عيني أبي الخيزران تتضمن تعبيراً رمزياً عن نظرية التطور اللارأسمالي ودور الحركة الشيوعية في خدمة البرجوازية الصغيرة، هكذا تشكل هذه الالتفاتة نبوءة سياسية بالنتيجة المظلمة التي ستؤدي إليها قيادة البرجوازية الصغيرة.

من بين أجزاء المكان التي يحتويها الطريقان سيارتان: إحداهما تقطع الطريق الأولى والثانية للطريق الأخرى، والســـيارة – بــــــوصفها مكانا متحركا، كما يقـــول عنها ياســين النصير – تكون موظفة لغرض فكري سياسي بالدرجة الأولى[٣٧٢]، وقـــد دعم نظرته بشـــواهد من روايات عدة، السيارة الأولى كانت صغيرة ومريحة، توقفت بعد الغروب لتلتقط أســـعد على مسافة قـــليلة من الإتشـــفور، أما الثانية فكانت ضخمة تحـــمل على

ظهرها خزان ماء كبير، وما دامت الأولى يقودها الرجل الأجنبي والثانية يقودها أبو الخيزران، بما يحيلان من دلالات على قوى سياسية أشار إليها البحث، فإن التوظيف الفكري والسياسي الذي أشار إليه النصير يبدو واضحاً جلياً.

يكشف التقابل القائم بين السيارتين وما يجري داخلهما عن التقابل بين خيارين سياسيين: الأول التبعية السياسية للمعسكر الاشتراكي تحت شعار التحالف الأممي، والثاني الخضوع لقيادة البرجوازية الصغيرة الانتهازية النفعية، وعلى ضوء ما قدمه يوري لوتمان(٣٧٣) في جعل الأنساق المكانية الخاصة في نص إبداعي معين تكتسب دلالات من خلال وضعها في إطار صور العالم التي تنتظم حول الأنظمة التاريخية واللغوية – القومية، واستفادة من تطبيقات رولان بارت لثنائية الداخل – الخارج على قصة "سارازين"، نستطيع ان نتوصل إلى أن التضاد القائم بين نموذجي الداخل الخارج لدى كل من السيارتين يعني انحياز المؤلف الجزئي إلى الموقف الشيوعي، فالخارج في الطريق الأولى تعني الارتجاف من شدة البرد القارس أما في الداخل فكان الدفء والأمان: "كان المقعد الخلفي مريحا وناولته الفتاة بطانية التحف بها"(٣٧٤)، وذلك علامة على النظرة غير العدوانية لما يرمز إليه الرجل الأجنبي، والدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه ذلك المرموز إليه، أما السيارة الثانية فقد كان الخارج فيها مقبولا لـ "أن الهواء الذي كان يهب عليهما بسبب سرعة السيارة خفف من حدة الحر"(٣٧٥)، أما الداخل فكان الحر الشديد حد الموت.

السيارة الكبيرة كانت عبارة عن صهريج ماء ضخم، تقطع طريقا محفرة، تشبه درجا منبسطاً تهزّ السيارة وترجفها بلا هوادة وبلا إنقطاع(٣٧٦) يشكل هذا الاهتزاز العنيف والرجة المتواصلة في السيارة علامة على الاضطراب الفكري والسياسي الذي تعانيه الأمة بأكملها،

اختيار السيارة الكبيرة لم يأت محض صدفة، وإنما جاء نتيجة بحث وتمخيص متواصلين، في دكاكين الأدلاّء ، كانت المرحلة الأهم حين سلم أبو قيس ومروان زمام القيادة إلى أسعد ليفاوض أبا الخيزران ثم ليسلمه زمام القيادة، ترسخ هذه الأحداث داخل النص النبوؤة السياسية المشار إليها، ليس على الصعيد الوطني الفلسطيني فحسب وإنما تمتد لتشمل الصعيد القومي العربي عموما، لقد مر في مبحث سابق الإشارة إلى رسم فوهة الخزان وباطنه: ولون الباب الأحمر واستوائه واقفا وفرقعة انفتاحه، والإشارة إلى العمق السحيق الذي يحيل على الموت، والإحالة الأسطورية التي يؤديها قميص أبي قيس مقترنا بفوهة الخزان إلى قميص يوسف، علامات ترسخ هذه الدلالة.

من بين أجزاء المكان في هذين الطريقين مخافر حدودية أربعة ، سبق أن وضعت في المبحث السابق في حيز الشخصيات المعاكسة للفاعلين الثلاثة، انقسمت على مجموعتين : الأولى على الحدود العراقية الأردنية، والثانية على الحدود العراقية الكويتية، يجري تغييب مخفري المجموعة الأولى ، مقابل الحضور الكبير لمخفري المجموعة الثانية ، فالبطل لم يمرّ بمخفري المجموعة الأولى مباشرة ، وإنما اجتاز الإتشفور راكضاً حوله دون أن يمر بالمخفر الأردني ، أما المخفر العراقي فقد أخبرنا السارد على لسان الرجل الأجنبي: "قد أستطيع أن أساعدك على عبور مركز الحدود العراقي... سنصل هناك في الثانية بعد منتصف الليل، وسيكون المسؤولون نياما.."[٢٧٧]، هكذا يكون المخفران على الطريق الأول مغيبين تماما عن النص، يقابل ذلك على الطريق الآخر الحضور الكبير للمخفرين وتعزيز حضورهما بالوصف المسهب ، نلمس ذلك الوصف المسهب ونحن نقف على أعتاب مخفر صفوان: "ساحة الجمرك ساحة رملية واسعة في صفوان تتوسطها شجرة كبيرة يتيمة تتهدل أوراقها المتطاولة

فترمي ظلا واسعاً في الساحة.. وعلى الأطراف تنتصب حجرات ذات أبواب خشبية واطئة في داخلها مكاتب مكتظة ورجال مشغولون دائماً"[٣٧٨]، ثم نجد "بعض النسوة الجالسات في ظل الشجرة ملتفعات بالعباءات. كان ثمة طفل أو طفلان يقفان إلى جانب صنبور المياه وكان الحاجب نائماً فوق كرسي القش العتيق"[٣٧٩] ، أما المخفر الرابع: " اجتاز أبو الخيزران بسيارته الباب الكبير المفتوح في الأسلاك الشائكة المشدودة حول مركز المطلاع وأوقف سيارته أمام السلم العريض الذي يرقى إلى البناء المقرمد ذي الطابق الواحد، والذي تمتد على جانبيه غرف صغيرة ذات شبابيك واطئة مغلقة، بينما تقوم بضعة عربات لبيع المأكولات قبالته، وكانت أصوات مكيفات الهواء تملأ الساحة بالضجيج"[٣٨٠]، ثم نجد "الصمت مطبقا بكثافة إلا من أصوات هدير مكيفات الهواء المثبتة على كل الشبابيك المطلة على الساحة، ولم يكن هناك سوى جندي واحد واقف في كوخ خشبي صغير يقع إلى جانب الدرج العريض"[٣٨١].

يقدّم التقابل القائم بين صورتي مخفر صفوان ومخفر المطلاع صورة للتقابل بين المكان الأليف والمكان المعادي، ففي مخفر صفوان العراقي نجد ساحة رملية وشجرة كبيرة ترسم ظلاً على الرمل ونسوة وأطفالاً يقفون قرب صنبور ماء وأخيراً كرسي من القش يجلس عليه الحارس النائم، القش الذي جاء في السابق علامة مميزة للشارع المسقوف ولشط العرب معاً ، يعود مرة أخرى ليكون علامة على مخفر صفوان وكرسي الحراسة.

وفي المخفر المقابل لم تكن هناك شجرة ترمي ظلاً واسعاً في الساحة، وإنما كان البديل هو مكيفات الهواء التي تملأ الساحة بالضجيج، والأسلاك الشائكة المحيطة بالمخفر، والبناء القرميدي الذي يوحي بالصلابة والحرارة، الشبابيك في مخفر صفوان مسكوت عنها، أما في مخفر

المطلاع فهي واطئة ومغلقة ومثبتة عليها مكيفات الهواء ذات الضجيج العالي.

ترى لماذا كان الحارس العراقي يقتعد كرسياً عتيقاً من القش؟

ولماذا كان نائماً عند دخولهم المخفر عند الظهر؟ وقبل ذلك: لماذا كان المسؤولون العراقيون في المخفر الأول نائمين عند دخول أسعد وسيارة الرجل الأجنبي؟ وبعد ذلك لماذا كان الجندي الكويتي في مخفر المطلاع يقظاً وواقفاً؟

التقابل بين المخفرين يشكل صورة للتقابل الأول بين السوق والنهر قطبي المكان المركزي، والدلالة التي سجلت على النهر في تقابله مع السوق تترسخ ثانية في التقابل بين المخفر العراقي كناية عن البنية السياسية – الاجتماعية للعراق، والمخفر الكويتي كناية عن البنية السياسية – الاجتماعية للكويت، هكذا يصير المخفر العراقي تجسيداً لصورة المجتمع الزراعي بما يتضمنه من علاقات قروية تمثل الثبات على العالم القديم، مقابل صورة المجتمع المادي المتجه نحو الرأسمالية، الذي استبدل الطبيعة بالآلة، هكذا تتقابل الشجرة الكبيرة الوارفة الظلال بالمكيفات الهوائية العالية الضجيج، وتضاف لها هشاشة هذا العالم القديم مجسدة بكرسي القش، مقابل صلابة العالم الجديد مجسدة ببناء القرميد، صنبور الماء في المخفر العراقي علامة على الحياة في هذه الصحراء التي تفيض بالموت، الحياة التي تمنحها الحضارة القديمة مقابل الأسلاك الشائكة المحيطة بالمخفر الكويتي، التقابل بين الحارس النائم والجندي اليقظ يتضمن تحذيراً من قرب أجل المجتمع القديم وهيمنة المجتمع الجديد بعلاقاته النفعية الجديدة، والمخفر العراقي لم يعد علامة على العراق وحده بل هو صورة للمجتمع الشرقي العربي بأكمله، التقابل هنا تعبير عن صراع حضاري بين عالمين لمسنا أبعاده في قصة قصيرة لغسان كنفاني عنوانها "موت سرير رقم ١٢".

هوامش الفصل الأول

١- جرى في كتابي الموسوم بـ "المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية" مناقشة موضوع المصطلح النقدي تحت عنوان " مشكل المصطلح" الذي شكّل الفصل التمهيدي للكتاب، ووقع الاختيار على مصطلحي المتن الحكائي والمبنى الحكائي بدلا من مصطلحي القصة والخطاب، أو الحكاية والحبكة ، أو الحكاية والخطاب..... وقد جرى مناقشة جميع المصطلحات الآنف ذكرها بالتفصيل، وقدمت المسوغاتً الموضوعية لاختيار المصطلحين المذكورين: ينظر: الرسالة : ٢٥- ٤٢.

٢- نظرية المنهج الشكلي: ١٨٠.

٣- ينظر: التخييل القصصي: شلوميت ريمون كنعان: ت/ لحسن احمامة: الدار البيضاء: دار الثقافة: ١٩٩٥: ١٢.

٤- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: د. يمنى العيد: بيروت: دار الفارابي: ط١ - ١٩٩٠: ٢٩.

٥- ينظر: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية): د. سعيد يقطين: المركز الثقافي العربي : ط١ :١٩٩٧: ١٩.

٦- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٧٩.

٧- ينظر: نفسه: ٢٢٨.

٨- موسوعة نظرية الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية): م٢ / ق٢: ت الدكتور جميل نصيف التكريتي: بغداد - دار الشؤون الثقافية: ١٩٩٣: الفصل الرابع: المبنى الحكائي، المتن الحكائي، التكوين: ف. ف. كوجينوف: ٤٤٧.

٩- ينظر: المتن الحكائي في القصيدة الجاهلية: (رسالة ماجستير): الفصل الأول: ٢٥ - ٤٢.

١٠- ينظر: خطاب الحكاية:٣٨.

١١- المكان نفسه.

١٢- نفسه: ٣٩.

١٣- نفسه: ٤٠.

١٤- المكان نفسه.

١٥- ينظر: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس): ١٠٧.

١٦- ينظر: نفسه: ١٨٩.

١٧- ينظر: التخييل القصصي:١٨.

١٨- ينظر: نفسه: ٣١.

١٩- ينظر: نفسه: ٣٤.

٢٠- ينظر: مورفولوجية الخرافة: فلادمير بروب: ت: وتقديم: إبراهيم الخطيب: الدار البيضاء: الشركة المغربية للناشرين: ١٩٨٦: ٣٥.

٢١- ينظر: فصل "نظرية الأغراض" في كتاب نظرية المنهج الشكلي: جماعة: ت ابراهسم الخطيب: بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية: ط١ : ١٩٨٢: ١٨٠ - ١٨٨.

٢٢- ينظر: نفسه: ١٨١.

٢٣- ينظر: نفسه : ١٨٢.

٢٤- ينظر: نفسه: ١٨٤ - ١٨٥.

٢٥- ينظر: نفسه : ١٨٥.

٢٦- ينظر: التحليل البنيوي للقصة القصيرة : ٥٢.

٢٧- ينظر: نفسه:٥٢.

٢٨- ينظر :نفسه : ٥٦.

٢٩- نفسه: ٥٣.

٣٠- ينظر: نفسه: ٥٦.

٣١- ينظر: نفسه : ٤٨.

٣٢- ينظر: نفسه :٥٧ - ٥٨.

٣٣- نفسه :٦٨.

٣٤- مورفولوجيا الحرافة : ٩٥.

٣٥- الآثار الكاملة : ١ :٣٧ .

٣٦- نفسه : ١ : ٣٨.

٣٧-نفسه: ١: ٥٤.

٣٨- نفسه: ٥٤.

٣٩- نفسه: ٥٩.

٤٠- نفسه: ٦٠.

٤١- نفسه :٥٣.

٤٢- نفسه : ٥٣.

٤٣- نفسه: ١: ٦٢

٤٤- نفسه:٧٦.

٤٥- نفسه:٧٣.

٤٦- نفسه: ٧١.

٤٧- نفسه: ١: ٧٢.

٤٨- نفسه: ٧٢.

٤٩- نفسه: ١٣٠.

٥٠- نفسه: ٨٠.

٥١- نفسه: ٨٠.

٥٢- نفسه: ٧٩.

٥٣- نفسه: ٨٦.

٥٤- نفسه: ١ : ١٠٩.

٥٥- نفسه: ١٣١.

٥٦- نفسه: ٩٦.

٥٧- نفسه: ١: ٩٥- ٩٦.

٥٨- نفسه:٩٦.

٥٩- نفسه:٩٧.

٦٠- نفسه:١٠٠.

٦١- نفسه: ١: ٧٤.

٦٢- نفسه: ٨١.

٦٣- نفسه: ٨١.

٦٤- نفسه:٨٢.

٦٥- نفسه: ٨٣.

٦٦- نفسه: ٨٢.

٦٧- نفسه: ٨٢.

٦٨- نفسه: ٨٣.

٦٩- نفسه:١: ٨٣.

٧٠- نفسه:٨٣.

٧١- نفسه:٨٣.

٧٢- نفسه: ٨٩.

٧٣- نفسه: ٩٠.

٧٤- نفسه:٩٠.

٧٥- نفسه: ٩٣.

٧٦- نفسه: ٩٤.

٧٧- نفسه: ٩٨.

٧٨- نفسه: ٩٨.

٧٩- نفسه: ١: ٩٨.

٨٠- نفسه:٩٩.

٨١- نفسه: ٩٩- ١٠٠.

٨٢- نفسه: ١٠٠.

٨٣- نفسه: ١٠١.

٨٤- نفسه: ١٠١.

٨٥- نفسه: ١٠٢.

٨٦- نفسه: ١٠٥.

٨٧- نفسه: ١٠٦.

٨٨- نفسه: ١ : ١٠٦.

٨٩- نفسه: ١١٠.

٩٠- نفسه: ١١١.

٩١- نفسه: ١١١.

٩٢- نفسه: ١١٣.

٩٣- نفسه: ١١٤..

٩٤- نفسه: ١١٤.

٩٥- نفسه: ١: ١١٤.

٩٦- نفسه: ١١٤- ١١٥.

٩٧- نفسه: ١١٦.

٩٨- نفسه: ١١٦.

٩٩- نفسه: ١١٦.

١٠٠- نفسه: ١: ١١٧.

١٠١- نفسه: ١١٧.

١٠٢- نفسه : ١١٩.

١٠٣- نفسه: ١١٩.

١٠٤- نفسه: ١: ١٢٠.

١٠٥- نفسه: ١: ١٢٠.

١٠٦- نفسه: ١٢١.

١٠٧- نفسه: ١٢١- ١٢٢.

١٠٨- نفسه: ١ : ١٢٤.

١٠٩- نفسه: ١٢٩.

١١٠- نفسه: ١٢٩.

١١١- نفسه: ١٣٠.

١١٢- نفسه: ١٣١.

١١٣- نفسه: ١٣١.

١١٤- نفسه: ١٣١.

١١٥- نفسه: ١: ١٣٢.

١١٦- نفسه: ١٣٣.

١١٧- نفسه: ١٣٣.

١١٨- نفسه: ١٣٤.

١١٩- نفسه: ١٣٤.

١٢٠- نفسه: ١: ١٣٤- ١٣٥.

١٢١- نفسه: ١٣٥.

١٢٢- نفسه: ١٣٥.

١٢٣- نفسه: ١٣٥.

١٢٤- نفسه: ١٣٦.

١٢٥- نفسه: ١٣٦.

١٢٦- نفسه:١٣٦.

١٢٧- نفسه: ١٣٦.

١٢٨- نفسه: ١ : ١٣٧.

١٢٩- نفسه: ١٣٧.

١٣٠- نفسه: ١٣٧.

١٣١- نفسه: ١٣٨- ١٣٩.

١٣٢- نفسه:١٣٩.

١٣٣- نفسه:١٣٩.

١٣٤- نفسه: ١: ١٤٠.

١٣٥- نفسه: ١٤٠.

١٣٦- نفسه: ١ : ١٤١.

١٣٧- نفسه: ١٤١.

١٣٨- نفسه: ١٤١.

١٣٩- نفسه: ١٤٢.

١٤٠- نفسه: ١٤٣.

١٤١- نفسه: ١٤٧.

١٤٢- نفسه: ١٤٧.

١٤٣- نفسه: ١: ١٤٨.

١٤٤- نفسه: ١٤٨.

١٤٥- نفسه: ١٤٨.

١٤٦- نفسه: ١٥٢.

١٤٧- نفسه: ٧٤.

١٤٨- نفسه: ١: ٧٥.

١٤٩- ينظر: قال الراوي: ٣٥.

١٥٠- ينظر: نفسه: ٣٤.

١٥١- التخييل القصصي: ٥٨.

١٥٢- كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي: تحقيق

وترجمة (أخرى): د:شكري محمد عياد: القـاهرة: وزارة الثقـافة :١٩٦٧: ص٢٥.

١٥٣- ينظر: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشـدي: يروت- دار العودة: ٧٢.

١٥٤- ينظر: القصة الحـديثة في أمريكا: فريدرك هوفمن: ت: حـكيم عبـاس: بيروت: دار الثقافة: ١٩٦١ : ٣٠.

١٥٥- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة: ميشـال بـوتور :ت: فريد انطونيوس: عويدات: بيروت : ط٢: ١٩٨٢ :١٠٤.

١٥٦- نظرية المنهج الشكلي: ٢٠٧.

١٥٧- نحـو رواية جديدة : ألان روب غريه: ت - مصطفى ابـراهيم مصطفى: مصر - دار المعارف: بلا تاريخ: ٣٦.

١٥٨- المكان نفسه.

١٥٩- الرواية في القرن العشرين: جان إيف تاديه: ت : د. محمد خير البقـاعي: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٩٨ : ٤٦.

١٦٠- عن التخييل السردي: ٤٩.

١٦١- ينظر: بنية النص السردي: د. حميد لحمداني: المركز الثقافي العربي: ط٢ : ١٩٩٣ : ٢٥.

١٦٢- الألسنية والنقد الأدبي (في النظرية والممارسة): د. موريس أبـو ناضر): دار النهار للنشر: بيروت :١٩٧٩ : ٢٠.

١٦٣- ينظر: نظرية المنهج الشكلي:٢٠٤.

١٦٤- ينظر: التخييل القصصي: ٦٠.

١٦٥- ينظر: مورفولوجيا الخرافة: ٧٥.

١٦٦- ينظر: نفسه :٨٣.

١٦٧- ينظر: النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق) عدنان بن ذريل منشورات

اتحاد الكتاب العرب: دمشق :١٩٨٨ : : ٢٧٥، وينظر التحليل البنيوي للقصة القصيرة : ٨٠.

١٦٨- ينظر : التحليل البنيوي للسرد: د. سامية أحمد سعيد: مجلة الأقلام س ١٤ – العدد ٣ /١٩٧٨: ص ٤. ٥ ، عالم الرواية: ١: ١٤٥- ١٤٦.

١٦٩- لقد حصر حسين الواد الشخصية في أربعة أصناف: الفاعل ويقابله المفعول به، الرغبة ويقابلها النفور، التخاطب ويقابله اللاتخاطب، المعاونة وتقابلها المعارضة. ينظر: البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري: حسين الواد: ط٣ : الدار العربية للكتاب–ليبيا– تونس: ١٩٧٧: ٧٨.

١٧٠- ينظر: المسرح والعلامات: ألين أستن وجورج سافوتا: ت سباعي السيد: القاهرة : ١٩٩٦ : ٦١ – ٦٥.

١٧١- ينظر: بنية النص السردي : ٥١ – ٥٢ ، النص الروائي (تقنيات ومناهج): بيرتار فاليت: ت: د. رشيد بدخدرو: المشروع القومي للترجمة: ١٩٩٩: ٩٦ – ٩٨ ، في الخطاب السردي (نظرية غريماس): محمد ناصر العجمي: الدار العربية للكتاب: تونس: ١٩٩٣: ٤٨.

١٧٢- ينظر: في الخطاب السردي: ٤٠.

١٧٣- ينظر: نفسه: ٤٢ – ٤٣.

١٧٤- ينظر: في الخطاب السردي: ٤٤ – ٤٥.

١٧٥- ينظر: نفسه: ٤٦.

١٧٦- ينظر: النص الروائي:٩٧ ، الألسنية والنقد الأدبي ٦٩.

١٧٧- ينظر: في الخطاب السردي: ٤٠.

١٧٨- الآثار الكاملة: ١ : ٤٢.

١٧٩- ينظر: في المتخيل السردي: ٥٠.

١٨٠- الآثار الكاملة: ١ : ٤٨.

١٨١- ينظر: في الخطاب السردي: ٤١.

١٨٢- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٤٧ - ٤٨ : "وبقيت مقعيا حتى جاءك سعد وأخذ يهزك .... - كما ترى أنت"..

١٨٣- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا): سمير المرزوقي وجميل شاكر: بغداد: مشروع النشر المشترك:١٩٨٦: ٦٦.

١٨٤- ينظر: الآثار الكاملة: ١: ٨٤.

١٨٥- ينظر: نفسه: ١ : ٨٦.

١٨٦- ينظر: نفسه: ٥٧.

١٨٧- في الخطاب السردي: ٥٠.

١٨٨- في الخطاب السردي: ٥٤.

١٨٩- نفسه: ٤٢.

١٩٠- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٤٨ - ٤٩.

١٩١- ينظر: نفسه: ٨٥.

١٩٢- النص الروائي: ٩٨.

١٩٣- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٣١.

١٩٤- النصّ الروائي:٩٥.

١٩٥- الآثار الكاملة:١ :٧٤.

١٩٦- في الخطاب السردي: ٧٣ - ٣٨.

١٩٧- قال الراوي: ١١٦.

١٩٨- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ٢٠٥.

١٩٩- ينظر: التخييل القصصي: ٦٠.

٢٠٠- ينظر: بنية النص السردي:٥٠.

٢٠١- ينظر: نشوء الرواية: إيان واط: ت عبد الكريم محفوض: وزارة الثقافة: دمشق: ١٩٩١ : ١٨ - ١٩.

٢٠٢- الآثار الكاملة: ١ :٧٥.

٢٠٣- سميولوجية الشخصيات الروائيـــــة: فليب هامــــون: ترجمــــــــة: عيد بنگـــراد: الفصل الأول:

http://saidbengrad.free.fr/tra/ouv/phhamon/index.htm.

٢٠٤- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٧.

٢٠٥- ينظر: الدليل والنسقية (التواصل: المعرفة والسلطة): عبد الرحيم العماري: مراكش: ط١ – ١٩٩٧ : ٤٩.

٢٠٦- الآثار الكاملة: ١ :٧٤.

٢٠٧- نفسه: ٧٥.

٢٠٨- ينظر: نظرية المنهج الشكلي:٢٠٥ – ٢٠٦.

٢٠٩- ينظر: الدليل والنسقية: ٤٩ – ٥٠.

٢١٠- الآثار الكاملة: ١ : ٨١.

٢١١- نفسه: ١٣٩.

٢١٢- النص السردي (نحو سيميائيات للأيديولوجيا): سعيد بنكراد: الرباط: ط١ : ١٩٩٦ : ٩٩.

٢١٣- النص اروائي:٩٥.

٢١٤- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٥٠.

٢١٥- ينظر : نفســـه: ١: ٧٢ – ٧٣ . من "قـــام الرجل الســـمين ودار" الى .." تشكوني للشرطة ؟".

٢١٦- ينظر: نفسه: ٥٩.

٢١٧- الآثار الكاملة: ١ : ٦٥.

٢١٨- ينظر: نفسه: ١ : ١٥١ – ١٥٢ : من قـــوله "عاد يســـير إلى حـــيث ترك الجثث" إلى "داوية ضخمة لا تتزعزع ولا تتوارى".

٢١٩- نفسه: ٨٦.

٢٢٠- غسان كنفاني رعشة المأساة : يوسف سامي اليوســـف: عمّان – منارات: ط١ – ١٩٨٥ : ١٩.

٢٢١- نفسه: ٢١.

٢٢٢- المكان نفسه.

٢٢٣- الآثار الكاملة: ١: ٤٦.

٢٢٤- المكان نفسه.

٢٢٥- ينظر نفسه:٣٧.

٢٢٦- ينظر نفسه٣٨.

٢٢٧- ينظر: نفسه:٤٢.

٢٢٨- ينظر: نفسه: ١: ٤٦.

٢٢٩- نفسه:٤٤.

٢٣٠- نفسه: ٢ : ٥٠٩ - ٥٢٢.

٢٣١- ينظر: تعدد الأصوات في القصة القصيرة، قراءة سـيميائية في قـصة "لو كنت حصانا" لغسان كنفاني: عبد الهادي أحمد الفرطوسي: دراسـات نجفية (مجلة فصلية علمية محـكمة، تصدر عن مركز دراسـات الكوفة/ جامعة الكوفة) السنة الثانية: العدد الثالث٢٠٠٤.

٢٣٢- تعدد الأصوات في القصة القصيرة، قـراءة سـيميائية في قـصة "لو كنت حصاناً:٤٤٥ - ٤٤٦.

٢٣٣- ينظر: الآثار الكاملة: ١ :٤٤.

٢٣٤- ينظر: نفسه: ١٣١.

٢٣٥- ينظر: نفسه: ٥٣ وما بعدها.

٢٣٦- المسرح والعلامات: ٦٤ - ٦٥.

٢٣٧- غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني:: د. أفنان القاسـم: بغداد : ١٩٧٨: ١٢٩.

٢٣٨- نفسه: ١٣٠.

٢٣٩- غسان كنفاني نشأته وحياته:

http://www.aljesr.com/Knfanee.aspx

٢٤٠- ينظر :غسان كنفاني رعشة المأساة:١٥.

٢٤١- الآثار الكاملة: ١:٧٩ و ٨٤.

٢٤٢- ينظر: حركة القوميين العرب: د . باسل الكبيسي: دار الطليعة- بيروت: ١٩٧٨: ص ٤٠ - ٤٦.

٢٤٣- الآثار الكاملة: ١ : ٧٢.

٢٤٤- حركة القوميين العرب: ٤٥.

٢٤٥- الآثار الكاملة: ١: ٧٢ - ٧٣: من " سوف تأخذ مني خمسة دنانير " إلى "، بأنه قد أخطأ خطأ لا يغتفر".

٢٤٦- حركة القوميين العرب: ٥٢.

٢٤٧- الآثار الكاملة: ١: ٧٣ - ٧٤.

٢٤٨- نفسه: ٧١.

٢٤٩- حركة القوميين العرب: ٥٢ - ٥٣.

٢٥٠- ينظر: الآثار الكاملة:١ : ٨٢.

٢٥١- الآثار الكاملة :١: ٨٩.

٢٥٢- ينظر: حركة القوميين العرب:٥٣- ٥٤.

٢٥٣- الآثار الكاملة: ١: ٧٦.

٢٥٤- ينظر: البنيوية والتفكيك: س. رافندران: ت - خالدة حامد: بغداد- دار الشؤون الثقافية: ٢٠٠٢: ٧٢ -٧٣.

٢٥٥- الآثار الكاملة: ١: ٤٣.

٢٥٦- ينظر : اليسار في إسرائيل: د. سلمان رشيد سلمان: بيروت- دار ابن خلدون: ط١ :١٩٧٤: ٣٣ - ٣٤.

٢٥٧- الآثار الكاملة: ١ : ٣٨.

٢٥٨- ثورة ١٩٣٦ -١٩٣٧ في فلسطين ، خلفيات وتفاصيل وتحاليل: الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين: لحنة الإعلام المركزية: ١٩٧٤ : ٨.

٢٥٩- الآثار الكاملة :١ : ٤١ .

٢٦٠- ينظر : الآثار الكاملة: ١ : ٤٢ : من "وفي الديوانية سأله أحدهم، تلك الليلة " إلى " إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع".

٢٦١- حين صدر الكتاب المذكور لم يكن حاملا اسم مؤلف محدد ، شأنه شأن جميع إصدارات الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، لكن بعد استشهاده أعلنت الجبهة وجهات أخرى نسبة الكتاب وغيره من الكتب إلى غسان كنفاني.

٢٦٢- ينظر : ثورة ١٩٣٦ – ١٩٣٩ : ٣ .

٢٦٣- ينظر : ثورة ١٩٣٦ – ١٩٣٩ :٧.

٢٦٤- نفسه : ٨ .

٢٦٥- الشيوعية المحلية ومعركة القومية العربية: الحكم دروزة: ط١: ١٩٦١ : نقلا عن: حركة القوميين العرب (نشأتها وتطورها عبر وثائقها ١٩٥١ – ١٩٦٨): ٣ : تحرير هاني الهندي وعبد الإله النصراوي: ط١ : بيروت- مؤسسة الأبحاث العربية: ٢٠٠٣ ٣٥٦.

٢٦٦- ينظر : اليسار في إسرائيل : ٣٦ – ٣٧ .

٢٦٧- ينظر: الآثار الكاملة: ١ :٩٦ .

٢٦٨- ينظر: الآثار الكاملة: ١ :٩٦ .

٢٦٩- ينظر : الآثار الكاملة: ١: ١٠٠ : من ""يبدو لي أن الحج رضا وجنابك " إلى " تهرب أشخاصًا في طريق العودة؟ ".

٢٧٠- ينظر : ثورة ١٩٣٦ : ٤ .

٢٧١- ينظر : موجز تاريخ الزمن: ستيفن هوكنغ :ت باسل محمد الحديثي: بغداد : دار المأمون: ١٩٩٠ : ٤٦ .

٢٧٢- ينظر : مقدمات في الفلسفة: ٢٣٢ .

٢٧٣- ينظر : الزمان الوجودي: ١٣٥ .

٢٧٤- المكان نفسه.

٢٧٥- ينظر: موجز تاريخ الزمن: ٤٥ .

٢٧٦- ينظر: مقدمات في الفلسفة: ٢٤٣.

٢٧٧- ينظر: مقدمات في الفلسفة: ٢٤٣ - ٢٤٦ .

٢٧٨- ينظر: آفاق عربية: العدد ١٢: آب- ١٩٧٦ : فلسفة الفضاء والزمان في ضوء نظرية النسبية: د. محمد عبد اللطيف مطلب: ٧٦ .

٢٧٩- أشكال المكان والزمان في الرواية : ميخائيل باختين:ت / يوسف حلاق: دمشق : ١٩٩٠ .

٢٨٠- نفسه : ٥ - ٦ .

٢٨١- جماليات المكان: باشلار: ٤٦ .

٢٨٢- ينظر: بنية الشكل الروائي: د. حسن بحراوي: المركز الثقافي العربي: ١٩٩٠ : ٢٦ .

٢٨٣- ينظر: بناء الرواية : سيزا قاسم: ٧٥ .

٢٨٤- ينظر: السبع المعلّقات [مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها]: د.عبد الملك مرتاض: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨: ٨٦ - ٨٧

٢٨٥- ينظر: بناء الرواية: سيزا قاسم: ٧٥ - ٧٦ .

٢٨٦- ينظر: بنية الشكل الروائي: ٢٦ .

٢٨٧- ينظر : شعرية الفضاء الروائي: د. حسن نجمي: الفصل الأول:
http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace2.htm.

٢٨٨- ينظر: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها: ٣ : محمد بنيس: ١١٣ .

٢٨٩- شعرية الفضاء الروائي: الفصل الأول:
http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace2.htm

٢٩٠ - المكان نفسه.

٢٩١- Dictionnaire historique,thématique et technique des littératures françaises, op. cit., p. 524.

نقلاعن شعرية الفضاء الروائي: الفصل الثاني:

Http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace3.htm

٢٩٢- قال الراوي: سعيد يقطين: المركز الثقافي العربي: ط١ - ١٩٩٧: ٢١٨ .

٢٩٣- الفضاء الروائي في (الغربة) الاطار والدلالة: منيب محمد البوريمي: كتاب الجيب :دار الشؤون لثقافية بغداد: د.ت: ٢١ .

٢٩٤- بنية النص السردي: ٥٣.

٢٩٥- ينظر: نفسه: ٦٠ - ٦١ .

٢٩٦- ينظر: شعرية الفضـــاء الروائـــي: المقدمة:

Http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace1.htm.

٢٩٧- ينظر: بنية الشكل الروائي : ٢٩ .

٢٩٨- ينظر: فضاء المسرح: ٧٥.

٢٩٩- ينظر : بنية النص السردي: ٧٠ .

٣٠٠- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ .

٣٠١- ينظر : جماليات المكان: باشلار: ت غالب هلسا:: بغداد: ١٩٨٠ : ٤٢ - ٤٥ .

٣٠٢- ينظر: مقدمات في الفلسفة: ٢٢٤ -٢٢٥ .

٣٠٣- ينظر: نفسه: ٢٢٥ .

٣٠٤- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ .

٣٠٥- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ .

٣٠٦- نفسه: ٣٧ : من "ين قال ذلك مرة لجاره " إلى "؟ تلك التي إذا تنشقها..... ".

٣٠٧- نفسه: ٣٨ .

٣٠٨- نفسه: ٤٢ - ٤٣ .

٣٠٩- نفسه: ١ :٤٣ .

٣١٠- نفسه: ٥٠ .

٣١١- نفسه: ٨٩ .

٣١٢- نفسه: ١٠٥ .

٣١٣- نفسه : ١٢١ .

٣١٤- الفضاء الروائي في الغربة: ٢٦ – ٢٧ .

٣١٥- الآثار الكاملة: ١ : ٥٩ .

٣١٦- المكان نفسه.

٣١٧- نفسه: ٦٧ .

٣١٨- ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣٢ .

٣١٩- الآثار الكاملة: ١ : ٦٣.

٣٢٠- نفسه: ٦٨ .

٣٢١- نفسه: ٧٦ .

٣٢٢- ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣٠.

٣٢٣- بناء الرواية: سيزا قاسم : ٧٧ .

٣٢٤- الآثار الكاملة: ١ : ٧١.

٣٢٥- نفسه: ٩٥ .

٣٢٦- المكان نفسه .

٣٢٧- الآثار الكاملة: ١ : ٩٥ .

٣٢٨- نفسه: ٩٦ .

٣٢٩- نفسه: ١١٣ .

٣٣٠- نفسه: ١٢٠ .

٣٣١- بنية الشكل الروائي: ٣٢ .

٣٣٢- الآثار الكاملة: ١ : ١٤٨.

٣٣٣- الآثار الكاملة: ١ : ١٤٨ .

٣٣٤- ينظر: بنية الشكل الروائي: ٣١ .

٣٣٥- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: أومبرتو أيكو: ت – سعيد بنكراد: المركز الثقافي العربي: ط١ –٢٠٠٠ : ٧٩ .

٣٣٦- شعرية الفضاء الروائي: الفصل الأول:

Http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace2.htm

٣٣٧- سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام : ت رئيف كرم : المركز الثقافي العربي: ط١ –١٩٩٢ : ٩٨ . كما ينظر : فضاء المسرح: غابريتزيو كروتشاني : ت – أماني فوزي حبشي: القاهرة : ط١ : ٢٠٠٠ : ١٧ .

٣٣٨- ينظر : نفسه: ٩٨ – ٩٩ .

٣٣٩- ينظر : نفسه: ١٠٢ .

٣٤٠- ينظر : سيمياء المسرح والدراما: ١٠٢ .

٣٤١- سيمياء المسرح والدراما: ٢٩ .

٣٤٢- دلالة النهر في النص : جاسم عاصي: ط١ : بغداد: ٢٠٠٤ : ١٠ .

٣٤٣- ينظر : آراء وأحاديث في الوطنية والقومية: ساطع الحصري : دار العلم للملايين: بيروت: ١٩٥٩ : لقد كان الكتاب بأكمله مخصصا لمناقشة هذا الموضوع.

٣٤٤- الآثار الكاملة: ١ : ٤٥ .: من "وحين صفق وراءه الباب" إلى "ما زال يحوم على غير هدى".

٣٤٥- النقد البنيوي والنص الروائي: ٢: محمد سويرتي: دار أفريقيا الشرق: ١٩٩١ : ١٠٢ .

٣٤٦- الآثار الكاملة: ١ : ٤٣ .

٣٤٧- نفسه: ٧١ .

٣٤٨- ينظر : فضاء المسرح :٤٧ .

٣٤٩- ينظر : قال الراوي: ٢٨١.

٣٥٠- شعرية الفضـــاء الروائـــي: ف٢ :

http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/espace3.htm .

٣٥١- الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

٣٥٢- نفسه : ١٤٧ .

٣٥٣- نفسه : ٣٦ .

٣٥٤- المكان نفسه .

٣٥٥- نفسه : ١٤٧ .

٣٥٦- نفسه : ١٥١ .

٣٥٧- نفسه : ٣٧ .

٣٥٨- نفسه : ٤٥ .

٣٥٩- الآثار الكاملة : ١ : ١٤٨ .

٣٦٠- المكان نفسه.

٣٦١- المكان نفسه.

٣٦٢- إضاءة النص : اعتدال عثمان: بيروت: ط١ : ١٩٨٨: ٦.

٣٦٣- المكان نفسه.

٣٦٤- ينظر : جماليات المكان: جماعة : دار عيون المقالات – الدار البيضاء: ط٢ – ١٩٨٨: ٦٩.

٣٦٥- ينظر : الآثار الكاملة : ١ : ٨٩ .

٣٦٦- الآثار الكاملة : ١: ٥٩ .

٣٦٧- نفسه : ٦٥ .

٣٦٨- نفسه : ١٠٦ .

٣٦٩- نفسه : ١٠٩ .

٣٧٠- نفسه : ١١٠ .

٣٧١- ينظر : جماليات المكان: جماعة: ٦٩ .

٣٧٢- ينظر : الرواية والمكان : ياسين النصير : بغداد: ١٩٨٦ : ١٢٥ .

٣٧٣- ينظر : جماليات المكان : جماعة : ٦٩ .

٣٧٤- الآثار الكاملة : ١ : ١٣٥ .

٣٧٥- نفسه: ١٠٥ .

٣٧٦- ينظر : الآثار الكاملة: ١ : ١١٨ .

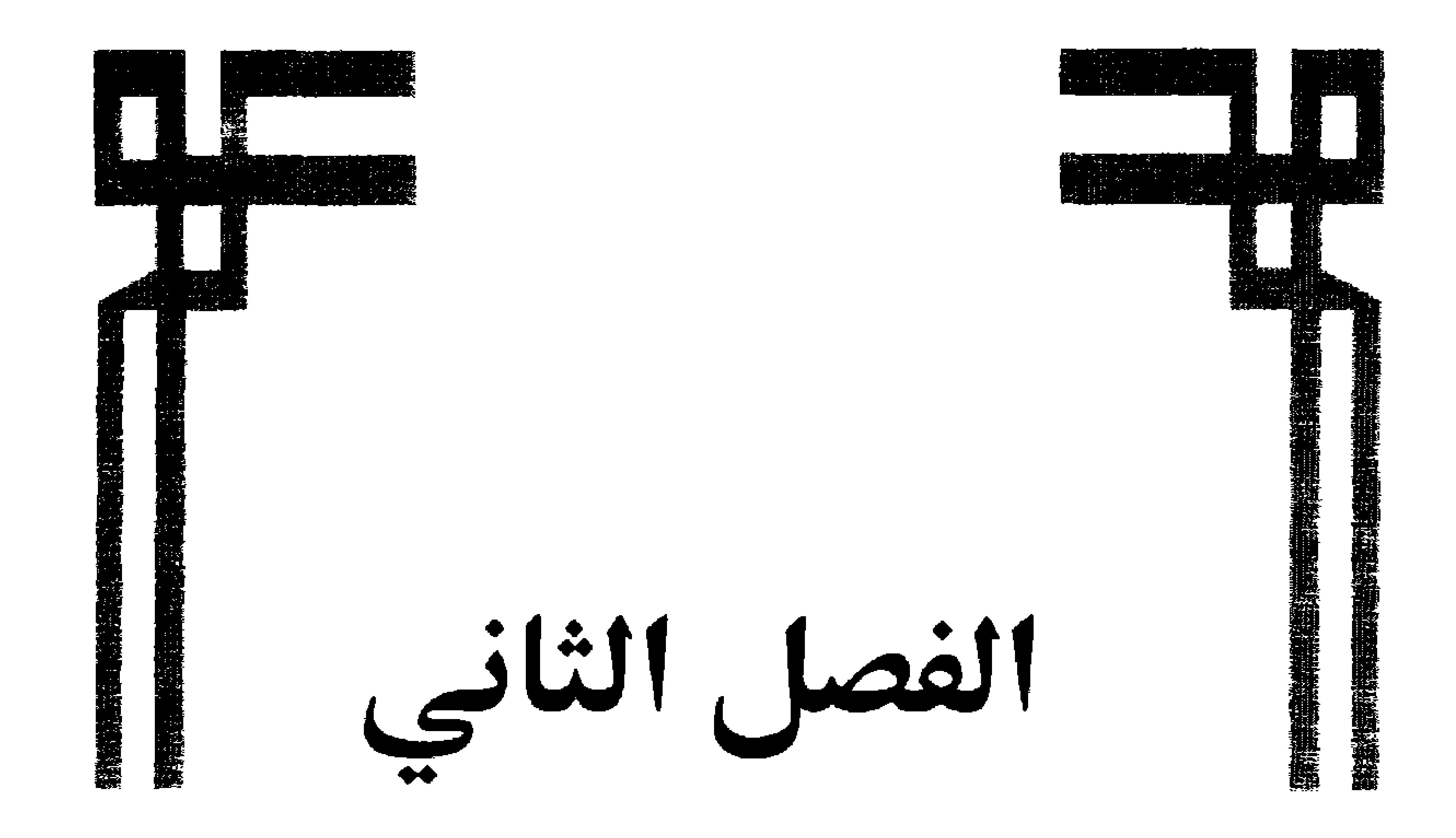
٣٧٧- ينظر : الآثار الكاملة: ١: ٦٦ .

٣٧٨- نفسه: ١١٩ .

٣٧٩- المكان نفسه.

٣٨٠- نفسه : ١٣٤.

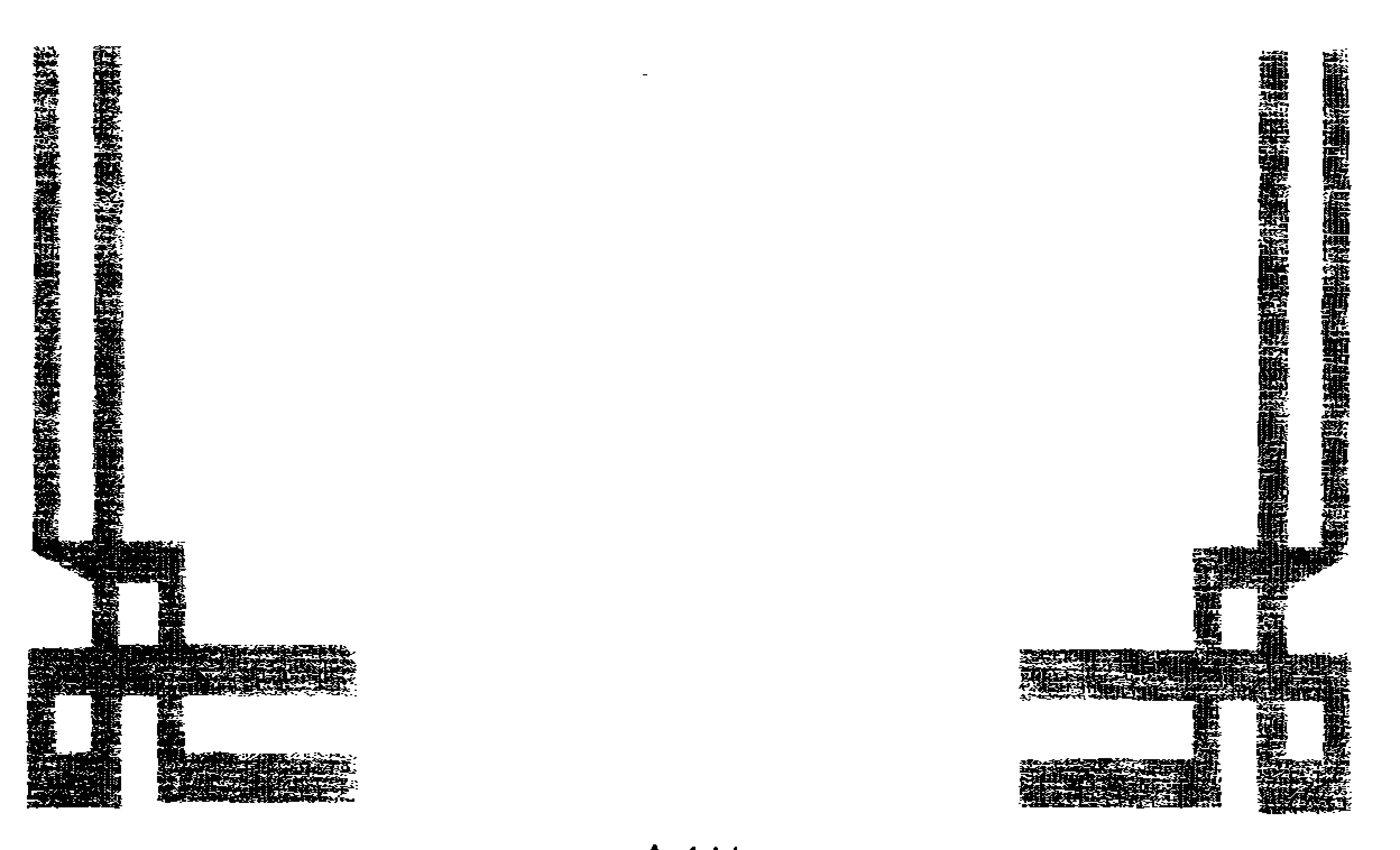
٣٨١- نفسه: ١٣٥.



الفصل الثاني

الزمن والسرد والسيميائية

الترتيب واشتغاله السيميائي
المـدّة واشتغالها السيميائي
التواتر واشتغاله السيميائي





سبق أن وجدنا في المبحث السابق أن فارقاً كبيراً يقع بين نظرتين مختلفتين إلى الزمان، فالزمان التاريخي ذو الاتجاه الواحد يدرك بالحس والذاكرة، والحوادث توجد فيه على هيئة التوالي أو على هيئة المعية، خلافاً للزمان الفيزيائي –في النسبية– فلا نستطيع أن نحدد فيه الموضع الزماني والمكاني للحوادث من حيث التوالي أو المعية، إلا إذا اتفقنا أولاً على وضع معايير للمعية أو التوالي، وإذا كنا قد اعتمدنا النظرة الثانية في دراسة مبحث الفضاء الروائي فإننا ملزمون هنا باعتماد النظرة الأولى.

كما أننا ملزمون – ونحن نواجه رؤيتين مختلفتين إلى الزمان: رؤية برغسون الذي يرى أن الواقع الحقيقي للزمن هو الديمومة وليست اللحظة[1]، ورؤية روبنال الذي يرى أن الواقع الحقيقي للزمن هو اللحظة، وما الديمومة إلا بناء تفرضه الذاكرة من الخارج[2] – بالأخذ برؤية روبنال دون برغسون.

بفصل الزمان عن المكان أولاً، وباعتماد اللحظة – ثانياً– واقعاً زمانياً، يسهل علينا دراسة الزمن في الأدب عامة وفي النص السردي خاصة، فنجعل من اللحظة وحدة لقياس الزمن، "فالزمن الأدبي .. ..هو زمن يصنعه المبدع مخالفاً به الزمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطية المعهودة"[3]، فقبل أن يجري تفكيك العمل الأدبي بعزل حوافزه المشتركة المتتابعة زمنياً، كما يوصي توماشفسكي[4]، ينبغي الإقرار بوجود سلسلة زمنية للأحداث في الطبيعة والتاريخ مستقلة عن خبراتنا الذاتية، قد تطابق تذكراتنا وتوقعاتنا أو لا تطابقها[5]، ومن ثم علينا تفكيك هذه السلسلة إلى وحداتها الصغرى، معتمدين مقياساً موضوعياً للزمن في العمل الأدبي، ناظرين إليه على أساس الذاكرة والتوقع للتمييز بين الماضي والمستقبل ومن ثم الوصول إلى طريقة التركيب والترابط بين أجزاء الزمان مجسدة بالأحداث الماضية والمقبلة، وهذا الترتيب للزمن قد

أصبح نقطة محورية في التحـليل الأدبـي، الذي يسـميه هانز ميرهوف بمنطق الصور[٦]، ويكون هذا التحليل أكثر فاعلية حـين يمارس اسـتناداً على منظور بيير جانيه للعلاقة بين الزمن والذاكرة، فالذاكرة بحسب بيير جانيه لا تقدم تياراً متصلاً من الشعور يجـري في الزمان من الماضي إلى الحاضر، وإنما تقدم انقطاعاً وانفصالاً، أي ذكريات خاصة بأحـداث متقطعة متفرقة ذات اتجاهات عدة[٧]، ويعزز باشلار هذا المعنى بقـوله: " إن الذكرى لا تعلـم دون اسـتناد جدلي إلى الحـاضر، فلا يمكن إحـياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شـعورية حـاضرة بـالضرورة"[٨]، إن الإدراك الفلسفي لهذه الموضوعة يشكل مدخلاً لدراسة السوابق واللواحق (أو الترتيب) في العمل السردي.

إن اعتماد مقـياس موضوعي للزمن في العمل الأدبـي، ثم مقـارنته بالزمن المنظور إليه على وفق اعتبارات النسبية الذاتية، كما يسميها هانز ميرهوف[٩]، يجعل إدراك هذه الحقائق مقـدمة لدراسـة المدّة في النص السردي، والكشف عن متغيرات سرعة السرد، وما يطرأ عليه من تعجيل وتبطئة.

وتفضي الموضوعة المذكورة إلى موضوعة أخرى تتعلق بـدرجة تكرار رواية الحدث أو أفراده أو اختزاله، لتدرس تحـت ما أصطلح عليه السرديّون بالتواتر.

ويأتي انهيار فكرة الزمن الواحد الشامل لكل شـيء – الذي أحـدثته النظرية النسبية – ليؤثر على آرائنا في مسائل كثيرة، بحسـب بـرتراند رسل، وليجعل استنتاجاتنا المعرفية قائمة على اختيارنا لمقـياس الزمان، وليجعل نوع المقياس الزماني مؤثرا على بعض عواطفنا تأثيراً كبيراً[١٠]، هكذا يرتبط الزمن بالذات – بفضل النسبـية– أكثر من أي عهد مضى، وتصير للزمان دلالات إيحـائية ورمزية تستحـق الدراسـة في العمل

السردي، وتتعزز هذه الدلالات الإيحائية بدخول بـعد زمني آخر أضافه رولان بـونوروف وريال أونوليه، هو تحـديد العصر الذي تقـع فيه الأحداث(١١)، إذ أن دراسة التقابل القائم بـين زمن القـصة المتخيل وزمن الواقع الخارج – نصي يشكل مفتاحـاً مهما لكشـف جانب من شـفرات النص.

إذا كان غالبية النقاد قد قسموا الزمن الروائي على زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي فإن رولان بونوروف و ريال أونوليه قـد قسـما الزمن الروائي على ثلاثة أقسـام ، هي : زمن المغامرة، وزمن الكتابـة، وزمن القراءة، وقد درسـا زمن المتن وزمن المبـنى ضمن الزمن الأول (زمن المغامرة)، وقـد خصصا الصنف الثاني للحـديث عن الزمن الذي تمت فيه كتابة الرواية "لمنح الرواية حـالية وبـعداً تاريخياً غير قابـلين للانفصال"(١٢)؛ لأن الكاتب "يعالج مشاكل زمنه قبل كل شـيء، و التقـنية الروائية ذاتها لا يمكن فصلها عن زمن الكتابة"(١٣)، أما الصنف الثالث فقد خصص لتناول أثر الزمن في إدراك فحـوى النص بالنسبـة للأجيال المتعاقبة(١٤)، غير أن آلان روب غرييه يقدم مفهوماً آخر للزمن في الرواية فيقول: " أن زمن العمل المحدث ليس بـأي حـال ملخصاً أو عجالة لزمن آخر أكثر امتداداً وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة، أو الحكاية المعروضة أو المقصوصة، على العكس، ففي العمل الحديث نجد تطابقاً مطلقـاً بـين الزمنين..."(١٥) ، ثم يصل بعد ذلك إلى نتيجة مهمة فحواها أن " العمل ليس شاهداً على واقع خارجي وإنما هو واقع نفسه"(١٦)، وأن توالي الأحداث لا يقع إلا في رأس الكاتب والقارئ(١٧).

ولما كانت رواية "رجال في الشـمس" لا تنتمي إلى مدرسـة الرواية الجديدة، ولما كان من أهداف هذا البحـث هو إدراك طبـيعة العصر وأيديولوجيته بوصف الرواية المدروسة شـاهداً عليه، لذلك فليس أمامنا

سوى وضع فكرة آلان روب غرييه جانباً، والسـعي إلى الاسـتفادة مما أسماه رولان بونوروف و ريال أونوليه بزمن الكتابـة للاسـتفادة منه في الكشف عن الدلالات الإيحائية والرمزية، بوصفه زمناً مرتبطاً بالواقـع الخارج – نصي، غير أن البحـث لأسبـاب منهجية لم يفرد له مبحـثاً منفصلاً، وإنما قد تناوله ضمن نسيج المباحث الثلاثة.

أما زمن القراءة فإنه مرتبط بمنهج القراءة والتلقي الذي يجعل الرواية موضوعاً لارتجال تنويعاته الشـخصية[١٨]، وهو منهج مغاير للمنهج السيميائي الذي يبحث عن معنى يعتقد بوجوده متخفياً في النص، ومن ثم فلا مجال للاستفادة منه في هذه الدراسة.

استنادا إلى هذه المقدمة السريعة ، فإن ثلاثة موضوعات ستتقاسم هذا الفصل، هي : الترتيب والمدة و التواتر.

* * *

الترتيب واشتغاله السيميائي

من المشكلات التي تواجه السارد أن يتزامن وقوع عدد من الأحداث في آن واحد، ولما كان الأدب فنـاً زمانياً، فإن سرد تلك الأحداث يتطلب وضعها متعاقبة في سياق المبنى الحكائي[١٩]، ذلك هو جوهر التباين بـين التسلسل الزمني للأحداث في المتن الحكائي وتسلسلها في المبنى الحكائي، من هنا تتعدد أشكال العلاقـة القـائمة بـين هذين الزمانين (زمان المتن وزمان المبـنى)، وتختلف التنظيرات في أمرهما، فمنذ العصر اليوناني ميّز أرسطو بين نمطين أساسيين لتركيب الأحداث على مستوى المبـنى الحكائي، الأول منطقي يقـوم على أسـاس العلاقـات السببـية، يتمثل بالتراجيديا، والثاني يقوم على أساس التتابع الزمني ويتمثل بـالتاريخ[٢٠]، وقد حذا توماشفسكي حذو أرسطو، لكنه قرن الأول بالأعمال ذات المبنى

الحكائي والثاني بالأعمال التي لا مبنى لها[٢١]، أما تودوروف فيقـدم ثلاثة أنماط من العلاقات القائمة بين الوحدات الدنيا مؤكداً وجودها مجتمعة في العمل الواحد مع هيمنة أحدها على النص وهي: الترتيب المنطقي السببي، والترتيب الزماني، والترتيب الفضائي[٢٢].

يعني جينيت بالزمن الكاذب زمن المبنى الحكائي حيث يقـاس بـعدد الكلمات والسطور والصفحات، في مقابل زمن القصة الذي أسميناه زمن المتن الحكائي، وهو يطلق على الاضطراب القائم بين الزمنين بالمفارقات الزمنية، مشيرا إلى حالة توافق زمني تام بين المتن والمبنى، ويطلق على هذا التوافق درجة الصفر[٢٣]، وتنبـثق عن هذه المفارقـات ظاهرتان: أولاهما الاسترجاع ويعنى به ذكراً لاحقاً لحدث سابق للنقطة التي نحـن فيها من القصة، أو هو بتعبير جيرالد بـرنس "مفارقـة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة إلى اللحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حصلت قبل اللحظة الراهنة"[٢٤].

أما الثانية فهي الاستباق ويعنى بها كل حركة تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[٢٥] وهو بتعبير سمير المرزوقي وجميل شاكر سـرد استطلاعي يتواجد بصيغة المستقبل[٢٦]، ويعرفه موريس أبو ناضر بـأنه السرد النامي من الحاضر إلى المستقبل يقفز إلى الأمام متخطياً النقـطة التي وصل إليها[٢٧].

أن المفارقة الزمنية، استرجاعاً كانت أو استباقاً تؤدي إلى ابـتعاد عن اللحظة الحاضرة، بدء المفارقـة الزمنية، ويطلق جينيت مصطلح المدى على طول المسافة الزمنية بين اللحظتين (لحظة بدء المفارقـة واللحـظة التي تليها)، بـينما يطلق مصطلح السـعة على امتداد المدة الزمنية التي تستغرقها المفارقة[٢٨].

ولما كان كل استرجاع يشكل حـكاية ثانية تابـعة للأولى، فإن الأمر

يتطلب تسمية الحكاية الرئيسة، وبالقياس إلى زمانها تتحــدد المفارقــات الزمنية ، هكذا يكون مجموع السياق حــكاية أولى بالقــياس إلى مفارقــة زمنية ما[٢٩].

ويقســم جينيت الاســترجاعات على قســمين، خارجية وداخلية ، فالاسترجاع الخارجي هو الذي تظل ســعته كلها خارج ســعة الحــكاية الأولى، وبعكسه هو الاسترجاع الداخلي، وبين هذا وذاك يقوم الاسترجاع المختلط الذي تكون نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى، ونقطة سعته لاحقة لها[٣٠]، وينقسم الاسترجاع الداخلي بدوره على قسمين: اســترجاع غيري القــصة: وهو الذي يتناول خطاً قــصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى، واسترجاع مثلي القصة وهو الذي يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى[٣١].

ولما كانت وظيفة الاسترجاع هي سدّ فجوة سردية في الحكاية الأولى فإن جينيت يميز بين نوعين من هذه الفجوات : يسمي الأولى حذفاً، ويعني بها النقيصة الواضحة في الاستمرار الزمني، ويطلق على الثانية نقصانا ، ويريد بها "اسقاط أحد العناصر المشــكّــلة للوضع في مرحــلة تشــملها الحكاية مبدئياً"[٣٢]، يترتب على ذلك أن يميز بين فئتين من الاسترجاعات: فيسمي الأولى إحالات او استرجاعاتٍ تكميلية، وهي التي تسد النمط الأول من الفجوات والذي سمّاه حذفاً، ويسمي الثانية تذكيرات أو اســترجاعاتٍ تكرارية، وهي غالباً ما تأخذ شــكل تلميحــات من الحــكاية إلى ماضيها الخاص[٣٣]، وتؤدي هذه التذكيرات وظيفة تعديل دلالة الأحــداث الماضية بعد فوات الأوان، بمنح ما لم يكن دالاً دلالةً ، أو بدحض تأويلا أولا بتأويل جديد[٣٤].

أما الاستباق أو الاستشراف فهو أقل تواتراً من الاسترجاع في التقاليد السردية الغربية على الأقل – كما يقــول جيرار جينيت – بــرغم أنه كان

مدخلاً لكل من الإلياذة والأوديسة والإنياذة[٣٥]، والاستباق كالاسترجاع ينقسم على خارجي وداخلي، وكثيراً ما يقود الاستباق الخارجي القصة إلى نهايتها المنطقية[٣٦]، وهو مثل الاسترجاع ينقسم على استباق تكميلي واستباق تكراري[٣٧].

جرياً وراء ميشال بوتور ورولان بونوروف وريال أونوليه الذين قسموا الزمن الروائي على زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة ، كما مرّ ، فإن زمن كتابة رواية "رجال في الشمس" هو عام ١٩٦٣، كما يشير إلى ذلك تاريخ صدور الرواية على غلافها، وجرياً وراء هذين الكاتبين أيضاً، في تحديد العصر الذي تقع فيه الأحداث، لا بد من القول أن الأحداث الإجمالية للرواية تمتد على مدى عشر سنوات بين ١٩٤٨ – ١٩٥٨، لكن ما أسماه جينيت بالحكاية الرئيسة أو الحكاية الأولى لا تستغرق من الزمن غير ثلاثة أيام، من شهر آب / ١٩٥٨، نستدل على هذا التاريخ من قوله " كلا، لم تمطر أمس، نحن في آب الآن"[٣٨] ، ثم " – أتعجبك هذه الحياة هنا؟ لقد مرت عشر سنوات وأنت تعيش كالشحاذ.."[٣٩]، وبذلك سيكون الترتيب الزمني متوزّعاً على زمنين: زمن الحكاية الأولى وزمن الاسترجاعات التي تتحقق بمديات وسعات مختلفة، إذ أن رواية "رجال في الشمس" تنتمي إلى ما يسمى بروايات تيار الوعي، وهو تيار كان تأثير برغسون واضحاً فيه "بتركيزه بشكل خاص على الحياة النفسية التي تتوالى في الصورة المكانية للزمان، والتي تتضخم كلما تقدم الزمن، وذلك بإضافتها للحظات زمنية تضمها إليها"[٤٠].

مرّ بنا في المبحث الأوّل من الفصل الأول أن المتن الحكائي لرواية "رجال في الشمس" يتشكل من خمس قصص صغرى انبنت على أربع شخصيات رئيسة، وقد انفردت كلّ شخصية بقصّة مستقلّة ، بينما اجتمعت الشخصيات الأربع في القصة الصغرى الخامسة، فترتّب على ذلك أن

ينفرد الفصل الأول لسرد القصة الأولى وينفرد الثاني لسرد الثانية، بينما يتولى الثالث سرد الثالثة وبعض الرابعة التي تتوزع على ثلاثة فصول، هي الثالث والرابع والخامس، ثم يجري سرد القصة الخامسة على امتداد الفصول الأربعة الأخيرة، لا تزاحمها على هذه الفصول إلا نتف ضئيلة تبقّت من القصص الأربع السابقة.

أن منهجنا في دراسة الترتيب الزمني للرواية ككل يتطلب أخذ كل فصل على حدة ودراسة ترتيبه الزمني حيث يقسم النص، إلى وحدات زمنية متسلسلة وتشخيص كل وحدة من حيث نوعها (حكاية رئيسة أو استرجاع أو استشراف) ومداها (مقيسا بالسنوات والشهور والأيام ... ... من حيث ابتعاده عن زمن لحظة المفارقة على وفق جينيت)، ومسوغ المفارقة ، كما يتطلب هذا المنهج أخذ حجم المفارقة (مقيسا بعدد السطور).

أن ما أسماه جينيت بلحظة الصفر يتمثل – في القصة الصغرى الأولى التي يجسدها الفصل الأول – بلحظة اضطجاع أبي قيس على التراب عند ضفة شط العرب، بذلك تبدأ الحكاية الرئيسة معتمدة تصوير الأحاسيس الداخلية للشخصية، ومنها ينبثق مونولوج داخلي يتحكم بزمن السرد، ثمّ ينتهي الفصل باضطجاع أبي قيس من جديد في المكان نفسه.

والمونولوج الداخلي – كما يعرفه همفري – هو :" التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي"[٤١]، ويفسر وجوده استنادا إلى حقيقة بسيطة: هي أن الذهن لا يمكن أن يركز لفترة طويلة على شئ واحد، وعندما يحاول المرء ذلك فأن بؤرته تستقر على شئ واحد، ولكن للحظات، فيوحي شئ بشئ آخر من خلال تداعي الصفات المشتركة أو الصفات المتناقضة على نحو كلي أو جزئي[٤٢].

ثم يميز بـين نمطين للمونولوج الداخلي المباشـر وغير المباشـر، فالأول: "يمثله عدم الاهتمام بـتدخل المؤلف، وعدم الاهتمام بـأن هناك سامعا، انه يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة، مع عدم الاهتمام بـتدخل المؤلف"(٤٣).

أما النمط الثاني فيعرفه همفري بـأنه النمط الذي يقـدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بـها، ويقـدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القـارئ ليجد طريقـه خلال تلك المادة، وذلك عن طريق التعليق والوصف(٤٤).

وقبل الاسترسال في الموضوع لا بـد من الانتبـاه إلى أن روبـرت همفري هنا لا يميز بين المؤلف وبين الراوي، كما لا يميز بين المتلقـي والمروي له، كما هو الحال في الاتجاهات الحديثة في علم السـرد، يتضح ذلك من اختفاء مصطلحات السارد أو الراوي والمسرود له أو المروي له من كل الكتاب، وقد جرت الإشارة إلى ذلك في الرسالة الموسومة بـ " المتن الحكائي للقصيدة الجاهلية(٤٥).

إن التعريف الآنف ذكره للمونولوج الداخلي المباشر ينطبق بدقة على رواية غسـان كنفاني اللاحقـة "ما تبقّـى لكم"، أما هذه الرواية فإن المونولوج الداخلي المباشر يتجسد فيها غالباً، وقد يتحـول أحـياناً إلى مونولوج غير مباشر، كما ستكشف ذلك دراسة تقنية الترتيب، ولعل أبرز خصائص المونولوج المباشر هي قطع فكرة بـأخرى بـاعتماد فيضان وعي البطل(٤٦)، بهذه التقنية يتجزّأ الفصل إلى ثماني عشرة وحـدة زمنية يتناوب فيها توالي الحكاية الرئيسة والاسترجاع بشكل مطّرد.

فبعد خمسة سطور من بدء النص تقطع الحكاية الرئيسة باسـترجاع يعود بالزمن إلى أكثر من عشـر سـنوات إلى الوراء، ثم تعود إلى زمن النص بعد أربعة سطور نقضيها مع الاسترجاع، ويستمر توالي الوحدات

على هذا المنوال إلى نهاية القصة، محققاً إيقـــاعاً خاصاً يعتمد الزمن أداة، ويبين الجدول الآتي تفصيلات هذا التوالي:

جدول رقم (١)

الترتيب الزمني في الفصل الأول(٤٧)

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	أراح أبو قيس الجحيم – أعماق	ح ر		٥	
٢	حين قال ذلك – صدرك بالأرض	س ر	قبل ١٠ سنوات	٤	الأرض
٣	أي هراء خبيث! – إلى جانبك؟	ح ر		٢٠	شط العرب
٤	وحين يلتقي– قد أكون ذا نفع	س ر	١٠ سنوات	٥٠	شط العرب
٥	ها هو إذن الشط – ذا حظوة عند الله	ح ر		٤	شط العرب
٦	حين جعلك تموت قبل ليلة واحدة– يا أستاذ سليم	س ر	١٠ سنوات	٦	الأستاذ سليم
٧	ترى لو عشت– شط العرب	ح ر		٦	شط العرب
٨	نهر كبير– فوق خشب الباب...	س ر	١٠ سنوات	٤٦	شط العرب
٩	صوت الشط– التعب يا أبا قيس	ح ر		١٦	شط العرب
١٠	عشر أشجار– كل ربيع	س ر	أكثر من ١٠ سنوات	١	أشجار
١١	ليس ثمة أشجار– قال سعد	س ر	قبل شهور	١	أشجار
١٢	ويجب ان تصدق– وقريتك كلها..	ح ر		٧	سعد
١٣	في هذه السنوات– في بيت حقير	س ر	أقل من ١٠ سنوات	١	السنوات
١٤	ماذات تراك– إنه ليس بيتك	ح ر	أقل من ١٠ سنوات	١	البيت
١٥	رجل كريم– ولكنه لم يستطع كانت غصة دامعة تمزق حلقه	س ر	أقل من ١٠ سنوات	٤٨	البيت
١٦	أن نعلم قيس– نبني غرفة في مكان ما	س ش	سنوات	٥	
١٧	غصة ذاق مثلها تمتم حين وصل إلى البصرة– ستار من الدمع	س ر	يوم واحد	٣١	الدمع
١٨	اتصل افق النهار – كالطوفان	ح ر		٤	الدمع

يكشـــف الجدول رقـــم (١) عن جملة أمور تخص تقـــــنية الترتيب والمونولوج الداخلي، أهمها:

١– أن المونولوج الداخلي – هنا– على الرغم من أنه ينتمي إلى النمـــط المباشر، لكنه يختلف قليلاً عن الصورة التي وصفها همفري آنفاً ، فإن

تلك الأوصاف تنطبق على رواية غسان الثانية " ما تبقّى لكم" ، حيث يقدم المونولوج بصيغة انتقال مباشر من مستوى زمني إلى مستوي زمني آخر، من دون تعليق أو توجيه من السارد؛ فكان لا بدّ من الاعتماد على تبديل شكل الحرف الطباعي أو اتجاهه أو لونه لأجل التمييز بين المستويين ليستطيع القارئ الانتباه إلى ذلك والانتقال بين المستويات الزمانية، اقتداءً بما حصل في أعمال عالمية كثيرة في مقدمتها "الصخب والعنف" لوليم فولكنر.

أمّا في هذه الرواية فإن الحاجة إلى اعتماد التقنيات الطباعية منتفية ، لأن المؤلف يعتمد عدة بدائل تغنينا عن ذلك، منها:

أ – اعتماد الظروف الزمانية والأحوال ،التي تذكر في خضم سرد المونولوج الداخلي، مثال ذلك في الانتقال من الوحدة الأولى إلى الثانية: " حين قال ذلك مرة .... هناك، في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات[٤٨]" ثم إلى الثالثة: "بقايا من مطر أمس"[٤٩].

ب – تكرار العبارة التي تشكل مسوغ الاسترجاع ، أو تكرار دلالتها دون نصها، في الانتقال من الحكاية الرئيسة إلى الاسترجاع ثم بالعودة إلى الحكاية الرئيسة ثانية، مثال ذلك في رواية "رجال في الشمس" في الانتقال من الوحدة الزمنية الثالثة إلى الوحدة الرابعة، حيث يكون "شطّ العرب" هو مسوغ الانتقال: "إنه الشطّ ! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك ؟[٥٠] فبرؤية شط العرب يجري استحضار كلام قاله الأستاذ سليم قبل عشر سنوات يصير مدخلاً لحكاية استرجاعية قديمة يستغرق سردها خمسين سطراً، وتتحقق العودة إلى الحكاية الرئيسة بمدلول العبارة السابقة: "ها هو إذن الشط"[٥١] ، وتتكرر التجربة ذاتها في الانتقال من الوحدة السابعة: "إذن هذا هو شط العرب"[٥٢] إلى الوحدة الثامنة : "نهر كبير تسير فيه البواخر"[٥٣]، فيواصل سرد حكاية استرجاعية بحجم ستة وأربعين سطراً، ثم يعود إلى الحكاية الرئيسة

بـــاعتماد الشـــط أداة للعودة: " صـوت الشـــــط يهدر، والبحـــــارة يتصايحون"[٥٤] ، ويتحقق الأمر ذاته للانتقـــال من الوحـــدة الرابـــعة عشرة، ولكن الانتقال هذه المرة لا يتحقق بوساطة " الشط" ، وإنما يأتي بالاستعانة بالبيت: "إنه ليس بيتك.."[٥٥] فاللفظة تحيل إلى بدء إشغال البطل المسكن الجديد، فينزلق السرد إلى حـــكاية اســـترجاعية جديدة يستغرق سردها ثمانية وأربعين سطراً، تتجســـد بالوحـــدة الخامســـة عشرة: "رجل كريم قال لك: أسكن هنا"[٥٦].

و قـــد يلجأ إلى اعتماد الظروف المكانية والزمانية معا لأجل تعزيز ما يؤديه تكرار العبارة أو دلالتها في الانتقال من استرجاع إلى استرجاع آخر ينقلنا إلى زمن مختلف عن زمن الاسترجاع الأول، مثال ذلك في الانتقال من الوحدة الخامسة عشرة التي تصور أحداثاً جرت للبطل قبل ســـفره: " ولكنه لم يستطع كانت غصة دامعة تمزق حلقه"[٥٧] ، إلى الوحدة السابعة عشرة التي تصور وقوفه عند دكان الرجل السمين "غصة ذاق مثلها تماماً حين وصل إلى البصرة"[٥٨] ، وبعد أن يستغرق الاسترجاع واحداً وثلاثين سطراً، يعود السرد باعتماد "الدمع" الذي كان أداة الانتقال السابقـــة: "وراء ستار من الدمع"[٥٩] إلى الحكاية الرئيسة، بالاستعانة بالظروف الزمانية : " اتصل أفق النهار بالســـماء"[٦٠] والمكانية: " ملقـــــياً صدره فوق التراب الندي"[٦١].

ج – الاستشـــراف الذي ورد مرة واحـــدة ، لم يأت بـــــصورة انثيالات للمونولوج الداخلي ، وإنما ورد جزءً من الحوار القائم بين البـــطل و زوجته:

– سيكون بوسعنا أن نعلم قيس..

– نعم..

وقد نشتري عرق زيتون أو اثنين..

– طبعاً!

- وربما نبني غرفة في مكان ما.
- أجل.
- إذا وصلت.. إذا وصلت.."[٦٢]

وبذلك فإنه جزء من الاسترجاع الذي تضمنته الوحدة الزمنية السادسة، لأن الحوار قد دار في زمن ماض، وتتضح دلالة المستقبل باعتماد الأفعال المضارعة واقتران بعضها بالسين أو قد، ولكننا يمكن أن نطلق على هذا النمط من الاستشراف مصطلح الاستشراف الكاذب، لأن نهاية الرواية تكشف عدم تحققه، وقد بادر المحاور إلى وضع علامات توحي بعدم التحقق، من بينها استعمال لفظتي: "قد" و"ربما" اللتين تفيدان التقليل، وتكرار عبارة "إذا وصلت".

٢- استنادا إلى الجدول رقم ١ يتبيّن للدارس ان مجموع أحجام الوحدات الزمنية الخاصة بالحكاية الرئيسة يبلغ ثلاثة وستين سطراً، متوزعة على ٨ وحدات زمنية، مقابل ١٦٧ سطراً خاصة بمجموع الاسترجاعات، منها: ٥ سطور تنتمي إلى زمن سابق لنكبة ١٩٤٨ موزعة على وحدتين زمنيتين، و ١٥١ سطراً تنتمي إلى عام ١٩٤٨ تتوزع على ٥ وحدات زمنية، وسطر واحد ينتمي إلى زمن أقدم من زمن الحكاية الرئيسة بشهور قليلة.

نخرج من هذه الإحصائية أن الماضي له الهيمنة الطاغية على بقية الأزمنة، وأن من بين فترات الماضي يتميز عام النكبة بأهمية كبيرة عند أبي قيس.

٣- يوضح الجدول رقم ١ أن من بين ١٦ مسوغاً للانتقال من زمن إلى زمن، أن شط العرب وحده كان المسوغ لست انتقالات، بينما توزعت الانتقالات العشر الباقية على سبعة مسوغات، وأن مجموع أحجام الوحدات الزمنية المتحققة بتأثير شط العرب ١٤٢ سطراً من أصل ٢٣٠ سطراً هي مجموع سطور الفصل الأول.

أما لحظة الصفر في الفصل الثاني فتبدأ بوقوف أسعد على بـــاب دكان الرجل السمين، ولعلها ذات اللحظة التي كان فيها أبو قيس مضطجعاً على التراب الندي، وبعد سبعة عشر سطراً في سرد الحكاية الرئيسة يتحقــق الاسترجاع إلى الأيام القليلة الماضية التي بدأ خلالها رحلته إلى البصرة، باعتماد عبارة " الطريق" مســوغاً للانتقــال الزماني من لحــظة الصفر وإليها، محققاً وحدة زمنية ثانية تســتغرق خمســين ســطراً، ثم عود إلى الحكاية الرئيسة في ثلاثين سطراً، تليها وحدة رابعة، بحجم سبعة عشـــر سطراً، تنتمي إلى الحكاية الاسترجاعية السابقـــة معتمدة لفظة "الشـــرف" مسوغاً للانتقال، وتستمر الأمور على هذا المنوال، ويقدم الجدول رقـــم ٢ صورة مفصلة لهذا الترتيب.

جدول رقم (٢)

الترتيب الزمني للفصل الثاني

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	وقف أسعد أمام- نفسك على الطريق	ح ر		١٧	
٢	قال أبو العبد- الإتشفور على الطريق	س ر	أيام قليلة	٥٠	الطريق
٣	يتحدثون على الطرق- تقسم بشرفك	ح ر		٣٠	الطريق
٤	أقسم لك بشرفي- لم يتباطأ	س ر	أيام قليلة	١٧	الشرف
٥	وفجأة بدأت الأوراق- ست أو سبع ساعات فقط	ح ر		١٣	الأوراق الصفر
٦	بعد أربع ساعات- وصاح بملء رئتيه	س ر	أيام قليلة	١٠	عدة ساعات
٧	أبو العبد.. يلعن أبوك- مثل لمح البصر..	ح ر		١٠	لفظة:"أبو العبد يلعن أبوك"
٨	لا تتفائل كثيراً-، يزوجه ندى	س ر	أيام كثيرة	١٢	العم
٩	من الذي قال له إنه يريد أن يتزوج ندى	ح ر		١	زواجه من ندى
١٠	لمجرد أن أباه- إنها مخطوبة	س ر	سنوات قليلة	٢	زواجه من ندى
١١	! يا إله الشياطين- أن يتزوج أبداً	ح ر		١	زواجه من ندى
١٢	من الذي قال له- بأي شكل من الأشكال	س ر	أيام كثيرة	٦	زواجه من ندى
١٣	هدأ غضبه-- آه! فندق الجرذان	ح ر		١٢	النقود
١٤	نط جرذ الحقل- حيوان مرعب كريه	س ر	ايام قليلة	٥٩	الجرذان
١٥	قال الرجل السمين- قبل أن تسافر	ح ر		١٩	الجرذان

إن ما يكشفه الجدول رقم ٢ من أمور تخص تقنية الترتيب والمونولوج الداخلي، يمكن إجماله بالأمور الآتية:

١- ما زالت البدائل المشار إليها في الفقرة السابقة والتي تغني عن اعتماد التغييرات الطباعية قائمة في هذا الفصل ومن بينها:

أ- اعتماد أسماء الأمكنة والأحوال والأشياء، التي تذكر في خضم سرد المونولوج الداخلي، مثال ذلك في الانتقال من الوحدة الأولى إلى الثانية : "قال له أبو العبد الذي هرّبه من الأردن إلى العراق"[٦٣]، وعند الانتقال من الوحدة الثالثة إلى الرابعة: " أقسم لك بشرفي إنني سألتقيك وراء الإتشفور"[٦٤]، وعند العودة من الحكاية الرئيسة في الوحدة الرابعة إلى الحكاية الرئيسة في الوحدة الخامسة ، ترد لفظة الأوراق الصفر[٦٥]؛ لتحيل على دكان الرجل السمين، إذ سبق ذكرها في صفحات سابقة، ومثل ذلك نجده في الانتقال من الوحدة الرابعة عشرة إلى الوحدة الخامسة عشرة، حيث أن ذكر الرجل السمين يكفي لإعادة القارئ إلى أجواء الحكاية الرئيسة.

ب- تكرار العبارة التي تشكل مسوغ الاسترجاع ، أو تكرار دلالتها دون نصها، في الانتقال من الحكاية الرئيسة إلى الاسترجاع ثم بالعودة إلى الحكاية الرئيسة ثانية، مثال ذلك عبارة : " كلهم يقولون ذلك : ستجد نفسك على الطريق " التي بها تحقق الانتقال من مستوى الحكاية الرئيسة إلى مستوى الحكاية المسترجعة[٦٦]، ثم العودة إلى مستوى الحكاية الرئيسة بتغيير بسيط[٦٧].

٢- إستنادا إلى الجدول رقم ٢ يتبيّن للدارس أن مجموع سعات الوحدات الزمنية الخاصة بالحكاية الرئيسة يبلغ ١٠٣ أسطر، متوزعة على ٨ وحدات زمنية، مقابل ١٥٦ سطراً خاصة بمجموع الاسترجاعات، منها: ١٣٦ سطراً تنتمي إلى زمن قريب جداً، وهو اليوم الأول الذي بدأ

به رحلته من الأردن إلى البصرة، وقد توزعت هذه الأسـطر على ٤ وحدات زمنية، و نجد ١٨ سطراً تنتمي إلى زمن أبعد من الزمن السابق بيوم أو يومين، حيث كان البطل يتهيّأ للسفر، وقد توزعت على وحدتين زمنيتين، كما نجد وحدة زمنية واحدة استغرقت سـطرين فقـط يرجع زمنها إلى بضع سنوات غير محددة المدى.

خلافاً لما وجدناه في الفصل الأول من الروايـة، نخـرج مـن هـذه الإحصائية بأن الحيز الذي تشغله الحكاية الرئيسة مقارب في مساحته إلى المساحة التي يشغلها الاسـترجاع، وأن الفصل يتوزع بـين حـكايتين: الحكاية الرئيسة وتبـدأ من دخول أسـعد دكان الرجل السـمين وتنتهي بخروجه، وحكاية أخرى تسبق الحكاية الرئيسة بـيومين أو ثلاثة تبـدأ، والبطل على مقربة من الحدود العراقـية، الأردنية وتنتهي والبـطل في منتصف الطريق بين الحدود المذكورة وبغداد، وبتعبـير آخر فإن الزمن الذي استغرقته الأحداث الرئيسة لا يزيد على دقائق عشر، أما الزمن الذي استغرقته أحداث الحكاية المسترجعة فلا يزيد على بضع ساعات.

٣- يوضح الجدول رقم ٢ أن من بين ١٤ مسوغاً للانتقـال من زمن إلى زمن أن الزواج من ندى كان المسوغ لأربع انتقـالات، وأن الطريق جاء مسوغاً لانتقالتين، والجرذان جاءت مسـوغاً لانتقـالتين أخريين وتوزعت الانتقالات الست الباقية على ست مسوغات أخرى، ومن ثم فإن هذا التشكيل لا يكشف هيمنة مسـوغ على آخر، غير أن الحـجم الكلي للوحدتين الزمنيتين الناتجتين عن مسوغ الطريق قـد بـلغ ٨٠ سطراً ، وأن الحجم الكلي للوحـدتين الزمنيتين الناتجتين عن مسـوغ الجرذان قد بلغت ٧٨ سطراً، وهذا يعني أن الهيمنة تتوزع بـين هذين المسوغين بالتساوي تقريبا.

تبـدأ لحـظة الصفر في الفصل الثالث بـمغادرة مروان دكان الرجل

السمين، لكن القصة تعود إلى الوراء بعد أربعة أسطر في استرجاع مداه لا يتجاوز اللحظات القليلة، حـين كان مروان داخل الدكان، وبـعد عشـرة أسطر يدخل السرد استرجاعاً أبعد مدى من الاسترجاع القائم ليعود بـعد خمسة أسطر إلى الاسترجاع السابق، لكن هذا الاسترجاع القصير المدى ينزلق بهدوء نحو الحكاية الرئيسة، حـين تنتهي تلك اللحـظات القـليلة، ويستمر التناوب بين الحكاية الرئيسة ومفارقات زمنية مختلفة يوضحـها الجدول رقم ٣ والمخطط رقم ٣:

جدول رقم (٣)

الترتيب الزمني للفصل الثالث

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	خرج مروان- عن وجهته الجديدة	ح ر		٤	
٢	.. فهناك، داخل الدكان- سيذهب ويسأل غيره	س ر	لحظات	١٠	الخارج
٣	لقد قال له حسن- وجعل منه إلعوبة.	س ر	أيام	٥	تكلفة السفر
٤	قالوا إن سعر- دار على عقبيه	س ر	لحظات	٢٧	تكلفة السفر
٥	وإجتاز الباب- ساعة مع أمه.	ح ر		٦٤	استمرار الحدث
٦	نهض باكراً- سقف من إسمنت	س ر	متعدد	٥٨	مشاعر مبهمة
٧	أتريد أن تبقى واقفاً-- الحقيقة التي تقول	ح ر		٨٨	الحوار
٨	أن أباه قد هرب- من هنا وإلى الأبد	س ر	شهران	١٥	الأب
٩	لابأس! لابأس- يأكل أصابعه ندماً	س ش	أيام قليلة	٦	الاستعداد للعمل
١٠	ورغم ذلك- من ذلم تماماً	ح ر		٢	الأب
١١	حين ذهب إليه- تلاشى الصوت	س ر	أيام قليلة	٢٤	الأب

يكشف الجدول رقـم ٣ عن أمور تخص تقـنية الترتيب والمونولوج الداخلي، منها:

١- استمرار التقنية السابقة التي تغني عن اعتماد التغييرات الطباعية مثال ذلك:اعتماد أسماء الأمكنة والأحوال والأشـياء، التي تذكر في خضم سـرد المونولوج الداخلي، مثال ذلك : "فهناك، داخل الدكان"[٦٨] في

الانتقــال من الوحــدة الأولى إلى الثانية ، و "ذلك الصبــاح.."[٦٩] في الانتقال إلى الوحدة السادسة، و "أيام قــليلة ويصل إلى الكويت"[٧٠] في الانتقال إلى الوحدة التاسعة، و "قبل أن يســافر"[٧١] في الانتقــال إلى الوحدة الحادية عشرة.

٢- يبين الجدول رقم ٣ أن مجموع ســعات الوحــدات الزمنية الخاصة بالحكاية الرئيسة يبلغ ١٥٨ سطراً، متوزعة على ٤ وحــدات زمنية، مقابل ١٣٩ سطراً خاصة بمجموع الاسترجاعات، منها: ٣٧ ســطراً تنتمي إلى زمن قريب جداً، وهو اللحظات التي سبقــت خروج مروان من دكان الرجل الســمين، وقــد توزعت على وحــــدتين زمنيتين، تتوسطهما وحدة زمنية من ٥ أســطر يرجع مداها إلى عدة أيام، ونجد وحدة زمنية واحدة تكونت من ٢٤ سطراً، تنتمي إلى زمن يقاس بــعدة أيام، أي بالمدة التي كان مروان يتهيــــأ فيها للسفر، كما نجد وحدة أخرى من ١٥ سطراً مداها الزمني لا يتجاوز الشــهرين، أي في المدة التي وصلت فيها رسالة من أخيه تدعوه لأن يأخذ دوره في العمل.

غير أن استرجاعاً يستغرق ٥٨ ســطراً يرجع مداه الرئيس إلى عدة ساعات ، يأخذ فيه المونولوج الداخلي صورة لرسالة يكتبــها مروان إلى أمه، وبوساطة هذه التقنية تجري خمس انتقالات زمانية يعود بوســاطتها السرد إلى مدى أشهر سابقة حيث يتزوج الأب ويهجر زوجته وأبــناءه، وبين هذه الاسترجاعات تبرز جملة واحدة تعود بالزمان إلى عام ١٩٤٨ "التي فقدت ساقها اليمنى أثناء قصف يافا"

ولأول مرة يبرز الاستشراف في وحدة زمنية واحدة تستغرق خمسة أسطر: "لا بأس ! لا بأس.. أيام قليلة ويصل إلى الكويت........"[٧٢]، لكنه استشراف زائف تكذبه نهاية أحداث الرواية.

إذا كان الماضي له الهيمنة الطاغية على بقــية الأزمنة في الفصل

الأول، وأن الماضي يقارب الحاضر في الفصل الثاني من خلال تقارب الحيز الذي تشغله الحكاية الرئيسة في مساحته إلى المساحة التي يشغلها الاسترجاع، فإن الفصل الثالث قد تميز بغلبة المساحة المخصصة للحاضر على المساحة المخصصة للاسترجاع، ١٥٨ سطراً في مقابل ١٣٩ سطراً، ويعزز هذه الغلبة الأسطر السبعة والثلاثون التي يستغرقها الاسترجاع القريب المدى، والذي يكاد يختلط بالحكاية الرئيسة أو يكون جزءً منها.

٣- يوضح الجدول رقم٣ أن الأب جاء ثلاث مرات مسوغاً للانتقال من زمن إلى زمن بينما وردت المسوغات البقية مرة واحدة فقط، وبذلك فإن الأب هو المسوغ الأهم في هذا الفصل.

يتميز الفصل الرابع من الفصول السابقة بقلة التحولات الزمنية، فهي لا تزيد على ستة تحولات تجري في النصف الأول من الفصل بينما يبقى النصف الأخير مقصورا على الحكاية الرئيسة.

إذ تبدأ لحظة الصفر بوصول مروان وأسعد إلى مجلس أبي الخيزران و أبي قيس على ضفة شط العرب، لكن الزمن لن يعود إلى الوراء إلا بعد مرور ٧٤ سطراً، ليدخل في استرجاع مداه أكثر من عشر سنوات، أي إلى ما قبل عام ١٩٤٨، ثم يعود إلى الحكاية الرئيسة، ثم إلى استرجاع أقرب مدى من سابقه، يليه استرجاع ثالث ذو مدى أقرب من السابق، ثم استرجاع رابع لا يتعدى مداه الأيام السبع، ليعود إلى زمن الحكاية الرئيسة ويستمر على هذا المستوى الزمني إلى نهاية الفصل.

الجدول رقم ٤ يكشف ذلك كما يكشف لنا أن مجموع حجم الحكاية الرئيسة يبلغ ١٨٨ سطراً، تتوزع على ثلاث وحدات زمنية، حجم الأولى ٧٤ سطراً وحجم الأخيرة ١١١ سطراً، بينما لا يزيد حجم الوسطى على ٣ أسطر، أما مجموع أحجام الاسترجاع فيبلغ ٥٦ سطراً، تكشف هذه

الإحصائيات عن الهيمنة الطاغية للحاضر على الماضي، كما يبين ذلك الجدول رقم ٤، والحقيقة الأخيرة التي يشير إليها الجدول المذكور هي أن المسوغ لخمس انتقالات زمنية من أصل ست كان قيادة السيارة وخبرة أبي الخيزران فيها.

ومما يجب الانتباه إليه أن هذا الفصل لا يقتصر على سرد قصة صغرى واحدة، كما في الفصول السابقة، وإنما تسرد الحكاية الرئيسة أحداث القصة الصغرى الخامسة ، وتروي الاسترجاعات أحداث القصة الصغرى الرابعة.

جدول رقم (٤)

الترتيب الزمني للفصل الرابع

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	افتاد مروان- معروف ومحترم	ح ر		٧٤	
٢	كان أبو الخيزران سائقاً- خيبة أمله كانت أكبر	س ر	لحظات	١٣	قيادة السيارة
٣	ولكن أبا الخيزران- هذه التجربة لم تنفعه	ح ر	أيام	٣	قيادة السيارة
٤	حتى انضم إلى سائقي- أوسع قليلاً من حاجتهما	س ر	لحظات	٢٦	قيادة السيارة
٥	لقد سر الحج رضا- رحلة قنص أو سفر بعيد	س ر		٦	قيادة السيارة
٦	منذ أسبوع خرج- ثم يلحق بمن سبق	س ر	متعدد	١١	قيادة السيارة
٧	- أنت تريد- أمام الفندق	ح ر		١١١	الحوار

تبدأ لحظة الصفر في الفصل الخامس بركوب الرجال الأربعة السيارة وانطلاقها بهم، ومثلما وجدنا في الفصل السابق نجد الحكاية الرئيسة في هذا الفصل تستكمل سرد أحداث القصة الصغرى الخامسة، بينما تتجه الاسترجاعات الست إلى سرد أحداث القصة الرابعة، عائدة إلى زمن ١٩٤٨ دون غيره من الأزمنة، لكن التناوب الزمني بين الحكاية الرئيسة

والاسترجاعات لا يأخذ من الفصل سوى ثمانية وسبعين سطراً ، تبقى السطور المائتان والتسعون الأخيرة مقتصرة على سرد أحداث الحكاية الرئيسة، كما يتضح من الجدول رقم ٥، ويبين لنا الجدول المذكور أن الحجم الإجمالي للحكاية الرئيسة قد بلغ ٣٣٨ سطراً، توزعت على خمس وحدات زمنية، بينما بلغ الحجم الإجمالي للاسترجاعات ٣٠ سطراً فقط توزعت على ٦ وحدات زمنية.

أما مسوغات الانتقال من وحدة زمنية إلى أخرى فقد تمثّلت ستة منها باحساسات داخلية مبهمة، من النوع الذي تتصف بـه الأعمال الحديثة المنتمية إلى تيار الوعي، وخاصة الانتقالات إلى وحدات زمنية قصيرة تتراوح سعاتها بين السطر والسطرين، أما الأربعة الباقية فقد جاء وهج الضوء مسوغاً وحيدا لها.

جدول رقم (٥)

الترتيب الزمني للفصل الخامس

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	لم يكن الركوب- زجاج الواجهة	ح ر		٣٣	
٢	كان الضوء ساطعاً- برهة، ليس غير	س ر	١٠ سنوات	٨	وهج الشمس
٣	كان يركض- فسقط على وجهه	س ر	١٠ سنوات	٢	وهج المصباح
٤	.. هذا كل شيء- الموت أفضل	س ر	١٠ سنوات	١٣	الألم ووهج المصباح
٥	والآن.. مرت عشر سنوات- لم يقبل ذلك حتى	ح ر		١٠	إحساس داخلي
٦	حين كان تحت المبضع- لتعليم الناس كل الأشياء	س ر	١٠ سنوات	٣	إحساس داخلي
٧	أتراه لم يقبل- بتمامه حتى أنه	ح ر		٣	إحساس داخلي
٨	، بلا وعي، هرب- تسوية الأمور من جديد	س ر	١٠ سنوات	٢	إحساس داخلي
٩	لقد إحتاج إلى وقت طويل- لماذا لا تتزوج	ح ر		٢	إحساس داخلي
١٠	علا إليه الاحساس الكريه- وساقاه مرفوعتان إلى فوق	س ر	١٠ سنوات	٢	إحساس داخلي
١١	كان الضوء متوهجاً- يذوب في القيظ..	ح ر		٢٩٠	وهج الشمس

تبدأ لحظة الصفر في الفصل السادس بمواصلة السيارة سيرها وسط الصحراء، وأثناء ذلك كان الرجال الأربعة يغرقون في مونولوجات داخلية، فتتحقق عنها مفارقات زمنية صغيرة الحجم تتأرجح بين الاسترجاع والاستشراف والحكاية الرئيسة.

إن أبرز ما يتميز به هذا الفصل، أن المفارقات الزمنية لا تتحقق في ذهن شخصية واحدة كما هو الحال في الفصول السابقة وإنما تشترك الشخصيات الأربع في صنعها، هكذا يجري التحول بعد ١٥ سطراً من الحكاية الرئيسة إلى استشراف يخص أبا قيس، هو ذات الاستشراف الوارد في الفصل الأول، لكن الأول قد ورد ضمن الحوار بين أبي قيس وأم قيس، وهو في داره وبين عائلته أما هنا، فإنه يرد ضمن مونولوج داخلي ينثال في ذهن أبي قيس والسيارة تتجه بالرجال إلى حتفهم: " سوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً وأن نشتري عرق زيتون أو عرقين، وربما نبني غرفة نسكنها وتكون لنا، أنا رجل عجوز قد أصل وقد لا أصل"(٧٣) هكذا نكون أمام استباق تكراري، يأخذ شكل تلميحات من الحكاية، تؤدي وظيفة تعديل دلالة الأحداث الماضية بعد فوات الأوان، بمنح ما لم يكن دالاً دلالةً ، أو بدحض تأويل أول بتأويل جديد، كما مر آنفا، ثم يتحول إلى استرجاع، ثم عود إلى الحكاية الرئيسة، وبعد سطر واحد يدخل النص استرجاعاً جديدا لكنه يخص مروان هذه المرة ، يجري الاسترجاع على مستويين زمنين، ثم يصير استشرافاً ليعود إلى الحكاية الرئيسة من جديد، تجري تلك التحولات بسرعة فائقة، حيث لا تتجاوز سرعة المفارقة الواحدة السطر أو السطرين، وبعد ٤ أسطر يتحقق الانتقال من الحكاية الرئيسة إلى استرجاع آخر مداه ١٠ سنوات، يخص أبا الخيزران، يتناوب مع الحكاية الرئيسة مرتين، ليصير إلى استرجاع سادس يخص أسعد، ثم يعود النص إلى الحكاية الرئيسة حتى نهاية القصة مستغرقا ١٥٩ سطراً.

إن الحجم الإجمالي للحكاية الرئيسة في هذا الفصل استغرق ١٨٥ سطراً، توزعت على ٦ وحدات زمنية، تقابلها ٢٠ سطراً، هي الحجم الإجمالي لستة استرجاعات، يضاف إلى ذلك وحدتان استشرافيتان يبلغ حجمهما الإجمالي ٣ أسطر. لقد جاءت السيارة مسوغاً رئيساً تحققت بوساطته ستة تحولات زمنية، في هذا الفصل، أما المسوغات الأخرى فقد تراوحت بين إحساسات مبهمة وانتباه على الواقع، يوضح الجدول رقم (٦) كل هذه التفصيلات.

جدول رقم (٦)

الترتيب الزمني للفصل السادس

الرقم	حدود الوحدة	نوعها	مداها	حجمها	المسوغ
١	شق العالم الصغير - بحبال غير مرئية	ح ر		١٥	
٢	سوف يكون بوسعنا - نسكنها وتكون لنا،	س ش	١٠ سنوات	٢	السيارة
٣	أنا رجل عجوز - على أعتاب الموظفين؟	س ر	١٠ سنوات	٥	إحساس مبهم
٤	وتمضي السيارة - شفيقة إمرأة بريئة	ح ر	١٠ سنوات	١	السيارة
٥	كانت صبية يافعة - من أعلى الفخذ...	س ر		٢	السيارة
٦	وأمه لا تحب - زكريا راح..	س ر	١٠ سنوات	١	إحساس مبهم
٧	هناك، في الكويت - ستعرف كل شيء..	س ش		١	إحساس مبهم
٨	أنت ما زلت - بهدير شيطاني	ح ر	١٠ سنوات	٤	إحساس مبهم
٩	ربما كانت قنبلة مزروعة - خندق قريب	س ر		٢	السيارة
١٠	، كل ذلك لايهم الآن.	ح ر	١٠ سنوات	٢	إنتباه على الواقع
١١	ساقاه معلقتان - تساعد الأطباء	س ر		٢	إحساس مبهم
١٢	. كلما يتذكر ذلك - محركها بالهدير	ح ر	١٠ سنوات	٢	إنتباه على الواقع
١٣	دفعه الشرطي - كل حياته	س ر		٨	السيارة
١٤	السيارة تمضي - جبينه الملتهب؟	ح ر	١٠ سنوات	١٥٩	السيارة

وأخيرا لابد من القول أن الفصل السابع كله قد جاء حكاية رئيسة خالية من المفارقات الزمنية.

* * *

بعد هذا الاستعراض المفصل نستطيع استخلاص بعض النتائج الشاملة:

١- نلاحظ ضمور الاستشراف في الرواية ضمورا بيّناً ، فهو لا يرد بالصورة المعهودة غير ثلاث مرات لا تزيد سعتها الإجمالية على ٨ أسطر في الرواية كلها، وفوق ذلك هو في المرات الثلاث استشراف كاذب كما جرت الإشارة إلى ذلك.

٢- إن نسبة الحجم الإجمالي للاسترجاع قياساً إلى مساحة كل فصل تأخذ الصورة الآتية:

أ – استغرقت مجموع الاسترجاعات في الفصل الأول ١٥٧ سطراً، من أصل ٢٥٢ سطراً، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تبلغ حوالي٦٢ % .

ب – استغرقت مجموع الاسترجاعات في الفصل الثاني ١٥٦ سطراً ، من أصل ٢٤٣سطراً، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تبلغ ٦٤% تقريباً.د

ج – استغرق مجموع الاسترجاعات في الفصل الثالث ١٣٤سطراً ، من أصل ٣٠٣ سطراً ، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تبلغ ما يقارب ٤٤ %.

د – استغرق مجموع الاسترجاعات في الفصل الرابع ٥٦ سطراً ، من أصل ٢٤٧ سطراً ، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تبلغ أكثر من ٢٢ %.

هـ – استغرق مجموع الاسترجاعات في الفصل الخامس ٢٨ سطراً ،

من أصل ٣٨٢ سطراً ، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تقارب ٧ % .

و – استغرق مجموع الاسترجاعات في الفصل السادس ٢٠ سطراً ، من أصل ٢١٢ سطراً، وعليه فإن نسبة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل تقارب الـ ٩ % .

ز – وأخيرا فإن نسبة حجم الاسترجاع في الفصل الأخير إلى مجمل مساحة الفصل هي ٠ % .

ونستخلص من هذه الإحصائية أن الاسترجاع يأخذ حجمه الأكبر في الفصل الأول ويأخذ بالتقلص التدريجي حتى يغيب نهائياً من الفصل الأخير، ولا يجد البحث في هذه التقنية أي مظهر دلالي، وإنما هي مسألة فنية تشكل استمراراً وتطويراً للأسلوب التقليدي في الرواية الواقعية، حيث يجري عرض تاريخ كل شخصية في بدايات دخولها المشهد.

٣- أن عمق المدى في الفصل الأول الذي يروي قصة أبي قيس يغوص في الماضي لأكثر من عشر سنوات، في الأعم الأغلب من الاسترجاعات، أما في الفصل الثاني الذي يروي قصة أسعد فقد كان المدى أياماً قليلة، وفي مرة واحدة كان المدى سنوات قليلة، وفي الفصل الثالث الذي يروي قصة مروان فإن المدى يتراوح بين اللحظات والأيام القليلة، وفي مرة واحدة امتد المدى إلي شهرين، وفي الفصل السادس عاد استرجاع يخص مروان إلي أبعد من عشر سنوات، وفي الفصل الرابع فأن مدى الاسترجاعات يمتد إلي خمسة عشر عاماً، في أبعد الحدود وغالباً ما يمتد إلي سنوات معدودات، واسترجاعاته كلها خاصة بأبي الخيزران، ويتكرر الأمر في الفصل الخامس والفصل السادس فتمتد الاسترجاعات إلى عشر سنوات.

هكذا تعود استرجاعات أبي قيس وأبي الخيزران إلى زمن النكبة

وما قبلها بينما تقتصر استرجاعات مروان وأسعد على مدى قـريب من زمن الحكاية الرئيسة، ويكون تفسير ذلك سهلاً بالنسبـة إلى الذين يجدون في الشخصيات الأربع تعبيراً عن أجيال متعاقبة، أما بالنسبة للبحث وقـد اعتبر الشخصيات المذكورة علامات على قوى سياسـية تصطرع خارج النص، فإن الأمر يكون أشد صعوبة.

٣- كان المسوغ المهيمن الذي سبب المفارقة الزمنية في ذهن أبي قـيس في الفصل الأول هو شط العرب لست مرات، أما في الفصل الثاني فلا نجد مسوغاً محددا يهيمن على ذهن أسعد، وإنما تتراوح المسـوغات بـين الطريق والجرذان والزواج من ندى، وفي الفصل الثالث لا نكاد نلمس مهيمناً محـدداً لذهن مروان غير أن الأب تكرر ثلاث مرات، وأخيراً فقد جاءت فكرة قيادة السيارة مسوغاً في ذهن أبـي الخيزران خمس مرات من أصل ست في الفصل الرابـع، وفي الفصل الخامس توزع الانتقالات الزمانية العشر مسوغان، فقـد تكرر الوهج أربـع مرات مسوغاً في ذهن أبي الخيزران بينما كانت الانتقـالات السـت الباقية تتحقق نتيجة احساسات داخلية مبهمة.

وحين ننتقل إلى الفصل السادس نجد السيارة التي كانت مقصورة على ذهن أبي الخيزران ترد سبع مرات ولكن في أذهان الشخصيات الأربعة، تشاركها الاحساسات المبهمة.

إن اسـتخلاص المعنى من بـنية الترتيب في هذه الرواية يجرنا إلى السؤال الآتي:

- لماذا اعتمدت بـاكورة أعمال غسـان كنفاني الروائية تيار الوعي أسلوباً؟

* الإجابات كثيرة، وكلها تحـتمل الصدق والكذب، غير أننا نجد مراد عبد الرحمن مبروك يقدم إجابة إجمالية على السؤال المذكور بقوله: "كلما

ازدادت خبرة الكاتب في الحياة كلما (كذا) ازداد وعيه بالزمان"[٧٤]، هكذا تصير رواية " رجال في الشمس" علامة على وعي الكاتب وخبـرته في الحـياة، ومن ثم على وعيه بـالزمن، ذلك الوعي الذي يجعل التذكر آلة ترتبط بوساطتها الأزمنة الثلاثة، في كل موحد، يقـودنا هذا التصور إلى فكرة رولان بـارت عن الزمن السـردي الذي يكون "دوره .. تكثيف الواقع في نقـطة واحـدة، ومن ثم تجريد الأزمنة المعيشـة والمرصوفة بعضها فوق بعض .. .. ليربط مجرى الأحداث ربـطاً منطقـياً"[٧٥]، إن فكرة تكثيف الزمن نلمسها بصورة أوضح عند جين بويلون وهو يتحـدث عن الزمن في رواية "الصخب والعنف" بقوله : " الحـدث الذي وقـع في الماضي لا يمكن أن يتحول إلى ذكرى محضة مقرونة بتاريخ، لكنها تفرز صفة آنية"[٧٦]، الماضي عند فولكنر " لم يكن مجرد استحضار، بل ضغط مستمر على الحاضر، ضغط ما كان على ما هو كائن"[٧٧] ، وكذا الأمر مع غسان كنفاني ورواية "رجال في الشمس" .. .. هكذا يصير الاسـترجاع وعمق مداه آلة نسبر بها غور الشخصيات.

لماذا تعود استرجاعات أبي قيس وأبي الخيزران إلى زمن النكبـة وما قبلها ؟ بينما تقتصر استرجاعات مروان وأسعد على مدى قريب من زمن الحكاية الرئيسة؟

في ضوء نظرية جين بويلون الآنف ذكرها نستطيع أن نجعل من عمق المدى مقياسا نعرف بوساطته درجة تأثير الحدث التاريخي القـديم على اللحـظة الراهنة سياسـياً وأيديولوجياً ونفسـياً على كل شـخصية من شخصيات الرواية، إن الاسترجاعات العائدة إلى عام ١٩٤٨ وما قاربها قد بلغت سعتها الإجمالية ٢٠٦ أسـطر من مساحـة الرواية التي تجري أحـداثها في آب ١٩٥٨، ولكنها لم تتوزع بالتسـاوي على الشـخصيات الأربع، كان نصيب أبي قيس ١٥٧ سـطراً ونصيب أبـي الخيزران ٤٧

سطراً، أما نصيب مروان فكان سطرين فقط، بينما تخلو قصة أسعد من أي أثر يربطها بعام ١٩٤٨.

تسهم هذه الإحصائية في تشخيص وجهة النظر الخاصة بكل منهم، فالماضي عند أبي قيس يبقى حاضراً، كما هو في أبطال فولكنر، ويصير المستقبل عودة إلى الماضي هذا ما يشير إليه الاستشراف الوارد في الفصل السادس: "سوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً وأن نشتري عرق زيتون أو عرقين، وربما نبني غرفة نسكنها وتكون لنا"[٧٨]، أما الماضي عند أبي الخيزران فيبقى حاضراً، كما وجدناه عند أبي قيس، لكنه لا يعني أكثر من الإخصاء الذي تعرض له في نكبة ١٩٤٨، وما زال يعيشه كل يوم ولن يفلت منه مستقبلاً، هكذا يملي ذلك الماضي سياسته على أبي الخيزران، ويجعل حاضره معتماً لا مستقبل له، أما أسعد فأن غياب الماضي عن ذهنه غياباً كلياً علامة على طبيعة الإدراك السياسي، هكذا مات الماضي بموت الأستاذ سليم، وبدأ التاريخ بصفحة جديدة صار فيها لليهود كيان سياسي اعترفت به الدول العظمى وصار أمراً واقعاً، لكن مروان الذي فتح عينيه بعد نكبة ١٩٤٨، خلافاً لأسعد، يرى أن جوهر المشكلة يكمن في تلك النكبة، فهي مصدر كل شر، بسببها بتر ساق شفيقة وصار لديها نقود فتزوجها أبوه وقطع صلته بالأسرة وصار لزاماً عليه أن يتحمل المسؤولية قبل الأوان، يحيلنا على هذه الرؤيا الاسترجاع الوارد في الفصل السادس: "شفيقة امرأة بريئة.. كانت صبية يافعة حين طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ"[٧٩]، ولنا وقفة مع هذا الأمر في مبحث وجهة النظر.

* * *

المـدّة واشتغالها السيميائي:

نتيجةً للاختلاف القائم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، وعلاقة كل منهما بالزمن، ينشأ ما يسمى بالمدة، وموضوعها معرفة سرعة جريان الأحداث كما حصلت في المتن الحكائي، مقارنة بسرعة سردها كما رواها المبنى الحكائي، فتقاس الأولى بالمقياس الزماني المألوف بينما تقاس الثانية بمقياس مكاني، متمثلاً بالكلمات والسطور والصفحات[80]، ويؤدي هذا الاختلاف بين السرعتين المذكورتين إلى تكوّن أربعة أشكال للحركة السردية، هي: المجمل والمشهد والوقفة والحذف، ومن الجدير بالذكر أن التغيرات التي ترافق كلا من السرعتين تؤدي إلى خلق إيقاع سردي، ولا بد من الانتباه إلى أن الحكاية ذات السرعة الثابتة دونما تسريع أو تبطئة حالة مفترضة[81].

١ – **المجمل:** وهو شكل وحركة متغيرة يكون فيه زمن النص أصغر من زمن المتن الحكائي، ويصفه جيرار جينيت عند وروده في الأعمال السردية البحت بأنه ظاهرة غير درامية يؤدي وظيفة الانتظار والوصل، بينما يؤدي المشهد وظيفة درامية حاسمة[82].

٢ – **المشهد:** وفيه يتساوى زمن النص وزمن المتن الحكائي[83]، خلافاً للمجمل، ففي المشهد نجد " الأحداث تتوالى بكل تفصيلاتها وأبعادها"[84]، كما يقول موريس أبو ناظر، ويشكل الحوار الصيغة المثلى للمشهد في أغلب الأحيان، وتلك علة تسمية هذا الشكل بالمشهد عند يمنى العيد[85].

٣ – **الوقفة:** لا يوافق مقطع ما من النص أي مدة في المتن الحكائي[86]، أي يكون للنص زمن معلوم بينما زمن المتن الحكائي يكون صفراً، أي أن الزمن يتوقف عن الجريان.

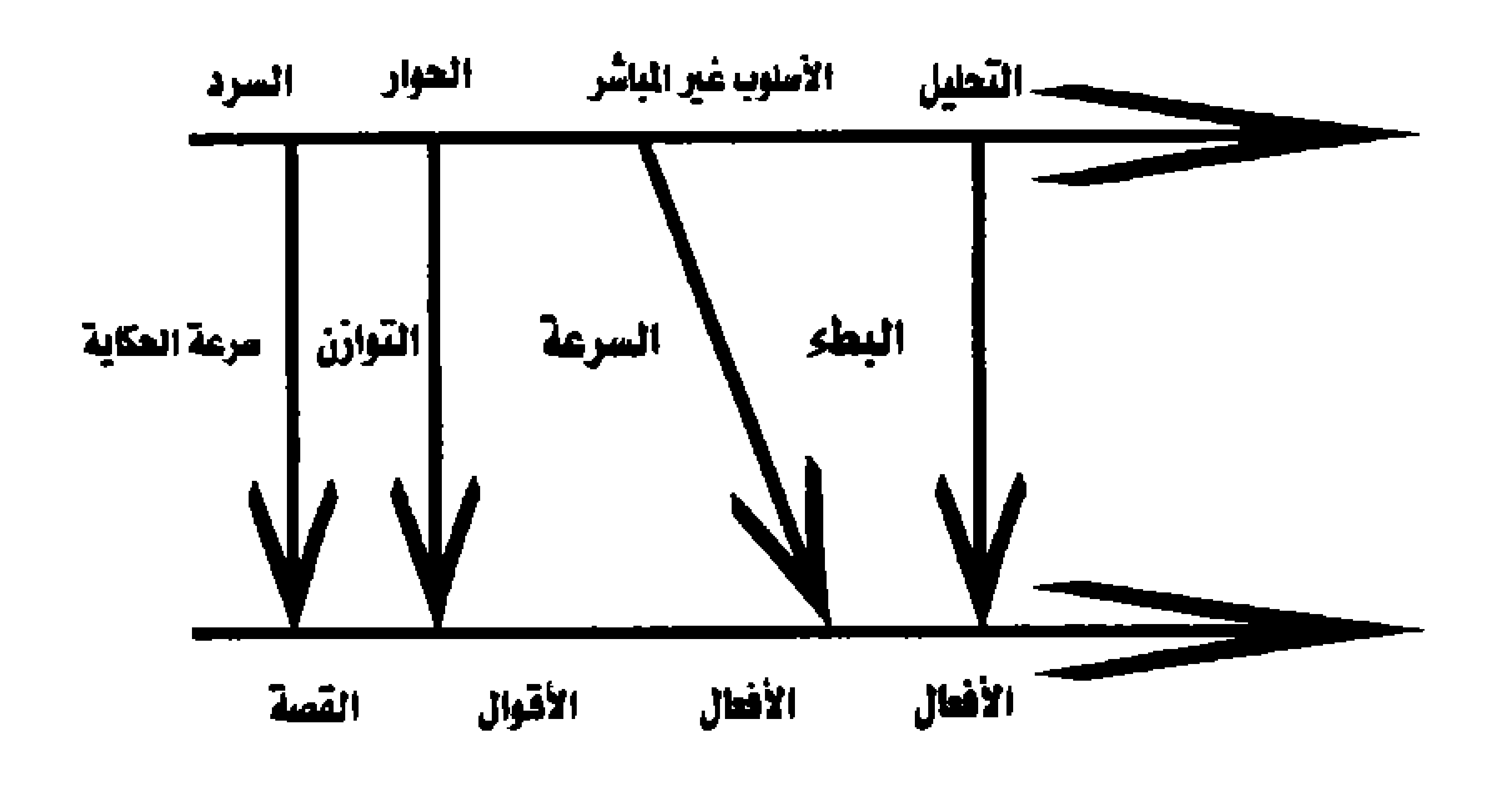
٤ – **الحذف:** وهو انعدام مقطع سردي يرافق مدة ما في المتن الحكائي،

وفي هذه الحالة يكون للمتن الحكائي مدة زمنية، أما النص فيكون زمنه صفراً[٨٧]، وهو ينقسم حسب جينيت إلى حذف محـــدد مشـــار إليه في النص مثل " بعد ذلك بعام " وحذف غير محدد، ثم يقسمه إلى صريح وضمني وافتراحـــي[٨٨]، والحـــذف الصريح هو الذي يصرح النص بـــوجوده، والضمني يســـتدل عليه من ثغرة في التسلســـل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية، أما الحذف الافتراضي فهو الذي يكشفه بعد فوات الأوان استرجاع ما[٨٩].

ويخالف ريكاردو هذا التقسيم مخالفة نسبـــية في خطاطاته المخصصة لسرعة السرد الروائي:

خطاطة ريكاردو

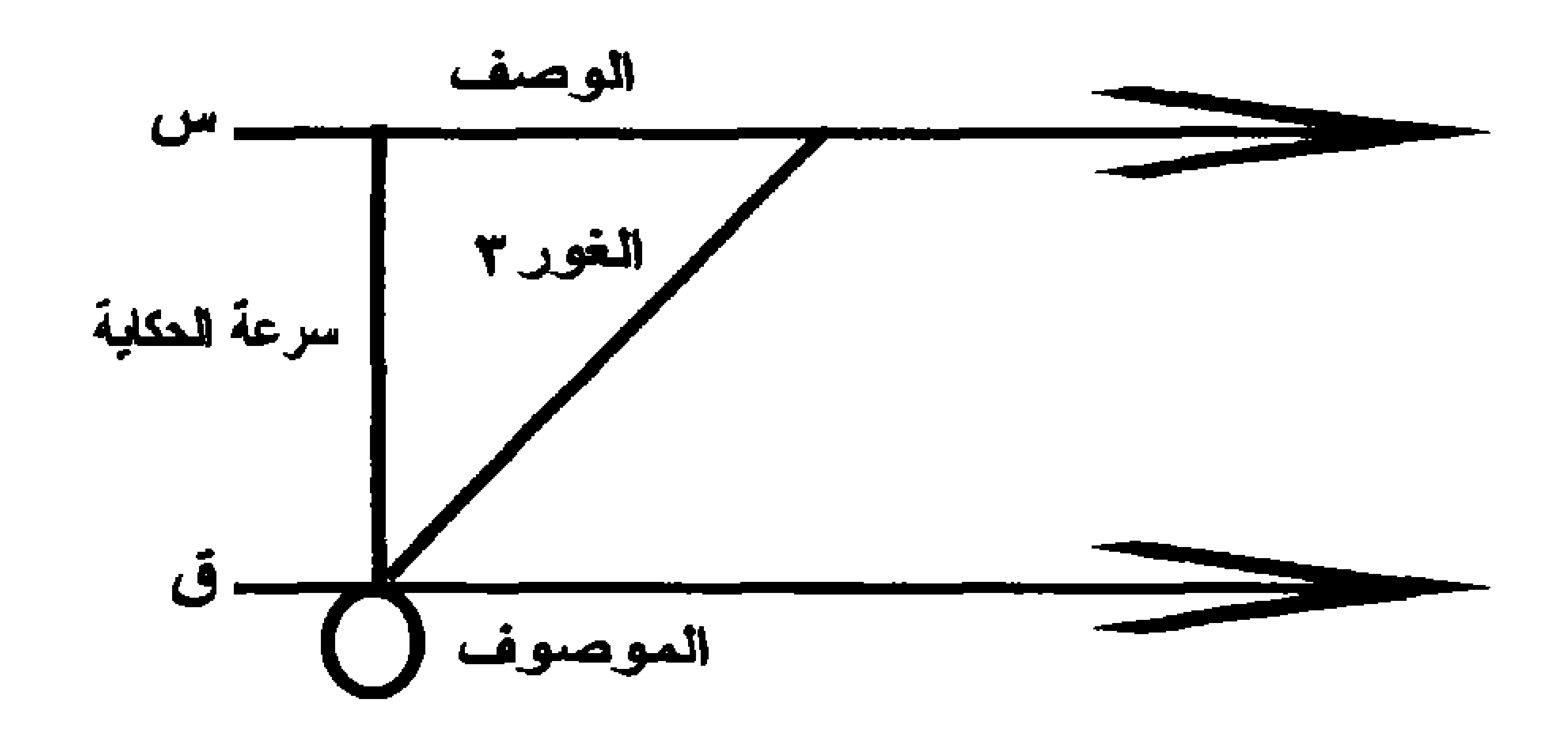
سرعة السرد وسرعة القصة[٩٠]



فهو في الخطاطة الأولـــى   مد مصطلحاته يعتد الخاصة ، جاعلاً التوازن في مقابل المشهد، والسرعة في مقابل المجمل ، ويضيف شـــكلاً خاصاً يطلق عليه البطء، وهو شكل يقع بين المشـــهد والوقـــفة الوصفية، حيث تكون فيه سرعة المبنى الحكائي أكبر من ســـرعة المتن الحـــكائي، والحقيقة أن جينيت قد تطرق إلى هذا الشكل نافياً أن يكون شكلاً مقبولاً أو متحققاً فعلاً في التقاليد الأدبية، لأنه يمدد بعناصر غير سردية[٩١].

و يخصص ريكاردو للوقــــــفة الخطاطة الآتية، ويؤكد فيها تجميد الشخصيات، وإن الرواية فيها تكف عن أن تكون كتابة قصة، وقد عبر عن ذلك باختيار مفردة الغور:

خطاطة ريكاردو عن الوقفة الوصفية(٩٢)



إن التحليل المفصل لمتغيرات سرعة السرد في عمل سردي ما متعب وغير دقيق، كما يقر بـــذلك جيرار جينيت(٩٤)، وتؤيده شـــلوميت ريمون كنعان(٩٥)، ويواجهه كل باحث في هذا المجال.

ويكون التحليل أصعب حين يعتمد النص السردي تيار الوعي أسلوبـــاً فتتداخل الأزمنة ويختلط المشهد بالوقــفة والمجمل، وهذا ما واجه جينيت في معالجة رواية " بحثاً عن الزمن المفقود "، وما ســيواجه البحــث في رواية "رجال في الشمس"

وجرياً وراء تطبيقات كثيرة سابقة سيبدأ التحليل بــرصد الوحــدات الزمنية الكبرى في النص، وهي هنا متمثلة بالفصول السبعة حيث يجســد كل فصل وحدة زمنية كبرى من زمان الحكاية الرئيســة، وهنا لا بــد من التذكير بوجود زمانين يتقاسمان المتن الحكائي: زمن الحــكاية الرئيســة الذي يستغرق ثلاثة أيام من شهر آب ١٩٥٨، وزمن استذكاري تحقق عن طريق الاسترجاعات، وهو يمتد خلال عشر سنوات سابقــة، وقــد جرى تفصيل ذلك في المبحث السابق.

بين هذه الوحدات السبع يتحقق الحذف الضمني الذي يستدل عليه من انحلال الاستمرارية السردية كما جرت الإشارة قبل قليل، فتجري الوحدات الثلاث الأولى في اليوم الأول في مكانين مختلفين، يستغرق كل وحدة ساعة أو بعض ساعة، و تأخذ الوحدة الرابعة ساعة من اليوم الثاني بينما تتوزع الوحدات الثلاث الأخيرة على اليوم الثالث، من أول الصباح حتى ينتهي الهزيع الأول من الليل.

أما الحذف على مستوى الحكاية الرئيسة فلا وجود له داخل الفصل الواحد، أي أن الأحداث يتواصل سردها من بداية الفصل حتى نهايته دون القفز على فترة زمنية معينة أو غير معينة داخل كل فصل، وقد ينقطع سرد الأحداث باسترجاع قصير أو طويل، ولكنه حين يعود يبدأ من اللحظة التي توقف عندها.

يبدأ الفصل الأول بمشهد لا يتجاوز السطرين يرسم بشكل تفصيلي اضطجاع أبي قيس على التراب إلى جوار شط العرب[٩٦]، ثم سرعان ما ينزلق السرد إلى وقفة تأملية تستغرق سبعة عشر سطراً يتخللها مشهد استرجاعي، وبعد ذلك يعود إلى استكمال المشهد السابق: "دور جسده واستلقى على ظهره حاضنا رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء"[٩٧]، ويغيب ثلاث صفحات ونصف في وقفة تأملية طويلة يحقق خلالها عدة استرجاعاتٍ، ليعود إلى الاستمرار في سرد المشهد السابق في سطر واحد: "نهض، واستند إلى الأرض بكوعيه وعاد ينظر إلى النهر الكبير كأنه لم يره قبل ذلك"[٩٨]، يسلمه ذلك السطر إلى سلسلة استرجاعاتٍ لأكثر من صفحتين ثم يعود إلى مواصلة عرض المشهد السابق[٩٩]، ثم يعود النص إلى الوقفة التأملية ثم يجري في سلسلة استرجاعاتٍ ليصل إلى نهاية المشهد الذي ينتهي به الفصل[١٠٠].

لا يزيد مجموع المشاهد المعروضة على أثني عشر سطراً توزعت

على خمسة مشاهد قصيرة، تعقـب كل مشـهد وقـفة تقـود إلى أزمنة استرجاعية، وهنا لابد من الوقوف أمام مصطلحي المشهد والوقفة، فقـد غلب على مصطلح المشهد الحوار، باعتباره الصيغة المثلى للمشـهد، أما هنا فأن المشاهد الخمسة التي أمامنا خالية كلها من الحـوار، لكن كلا منها يعرض حدثاً أو أحداثاً مفصلة تفصيلاً دقيقاً مسهبـاً، يجعل عدد أسـطر النص مساوياً لزمن الأحداث المسرودة، وفي أثر كل مشـهد يدخل النص وقفة ولكنها ليست وصفية كما هي الصفة الغالبة للوقفة، قد ينطبـق عليها مصطلح "الوصف الذاتي" الذي اقترحه سمير المرزوقي وجميل شـاكر، وهو الوصف الذي يطابق وقفة تأمل لدى شخصية تبـين لنا مشـاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما[١٠١]، إنها وقفات تأملية تشبـه إلى حـد ما تلك الوقفات البروستية التي وصفها جينيت والتي " لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفاً تأملياً للبطل نفسه .. .. ومن ثمّ لا تفلت القطعة الوصفية أبدا من زمنية القصة"[١٠٢]، هذا ما نلمسه في الوقـفة الأولى التي أعقبت المشهد الأول :" في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقـى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قـادماً من أعمق أعماق الجحـيم"[١٠٣]، تتكرر مثل هذه الوقفات في أعقاب كل مشهد من المشاهد السابقة، لكنها قد تطول أو تقصر حسب مقتضى الحال، فالوقفة التي أعقبت المشـهد الثاني قد بلغت تسعة أسطر، لكنها كانت أقرب إلى الإبـطاء الذي ذكره ريكاردو منها إلى الوقفة.

إن تحليق الطائر الأسود مقترنا باحساسات البطل ورغبته في البـكاء وتساؤله عن سر الرطوبـة كلها عوامل تمنح النص زمنية بـطيئة، وذلك لتداخل الوصف بـالمونولوج الداخلي تداخلاً يصعب فكه ، ولما كان المونولوج الداخلي يشـكل مشـهداً ، فإن تداخله بـالوصف يجعل زمن

جريان الحدث أقل بكثير من عدد أسطر النص، وذلك هو الإبطاء الذي أشار إليه ريكاردو.

بعد ذلك يتخلص النص من الوصف ويصير مونولوجاً داخلياً خالصاً، بانتقاله بالسرد إلى زمن آخر، فنكون أمام مشهد جديد، يستمر لعشرين سطراً، تكون الهيمنة فيه لعنصر الحوار[١٠٤]، عند ذلك تصل الوحدة الزمنية إلى نهايتها ويقودنا مجمل قصير مخصص لعرض شطر كبير من عمر الأستاذ سليم، في ثلاثة أسطر، إلى وحدة زمنية جديدة تشكل مشهدا في ستة وعشرين سطراً[١٠٥]، عند نهاية المشهد يعود النص إلى الوقفة السابقة ذاتها، وبنفس التقنية التي أشرنا إليها قبل قليل[١٠٦] ، لتصل إلى المشهد الرئيس الثالث.

في المساحة الممتدة بين المشهدين الرئيسين الثالث والرابع نجد مشهداً حوارياً في ستة وعشرين سطراً[١٠٧]، يتصل مباشرة بالمشهد الرئيس الثالث لا يميزه عن سابقه سوى الانتقالة الزمنية، بعد ذلك يدخل النص مجملاً في أربعة أسطر يلخص مسيرة عدة أشهر، لينتهي إلى مشهد حواري في ثمانية عشر سطراً[١٠٨]، يفصّل فيه ولادة البنت التي تحدث عنها المجمل السابق، ثم يتصل مباشرة بالمشهد الرئيس السابق.

وأخيراً فإن المساحة الممتدة بين المشهدين الرئيسين الرابع والخامس تنشغل أولا بوقفة تستغرق أربعة وعشرين سطراً[١٠٩]، هي في موضوعها ونسيجها امتداد للوقفة السابقة، يعقبها مشهد حواري في خمسة وأربعين سطراً[١١٠] ، فوقفة أخرى تمتد أربعة أسطر تتحقق بوساطتها انتقالة زمانية، تدخل النص إلى مشهد حواري جديد يستغرق ستة وعشرين سطراً[١١١]، ثم يعود إلى وقفة تستغرق سطرين، تنتهي بالمشهد الرئيس الأخير.

بعد هذا الوصف التفصيلي لتحولات الديمومة في الفصل الأول نخرج بالنتائج الآتية:

١- نجد نوعين من المشـــاهد: النوع الأول يعرض الأحـــــداث عرضاً تفصيلياً مسهباً وهو خال من الحوار تماماً، ويقترن دائماً بزمن الحكاية الرئيســـــة، أما النوع الثاني فهو حـــــواري دائماً وينتمي إلى زمن استرجاعي.

٢ - وردت الوقـــفة سبـــع مرات، وهي في كل مرة وقـــفة تأملية يتداخل الوصف بالمونولوج الداخلي وبالمجمل أحياناً تداخلاً يصعب فكه، مما يجعلها أقرب إلى الإبطاء منها إلى الوقـــفة، وقـــد جرى تفصيل ذلك بوضوح، وهي في كل مرة تشكل مرحلة انتقال من مشهد إلى مشــــهد آخر يخالفه زمانيا.

٣- لم يرد المجمل في الفصل إلا مرتين فقط وفي هاتين المرتين كان قـــد أدى وظيفتين معاً: الأولى تلخيص أحداث استغرقت زمناً طويلاً، وهي الوظيفة التقليدية للمجمل، والثانية الربط بـــين مشـــهدين في زمانين مختلفين كما هو الأمر مع الوقـــــفة، ومن ميزاتهما أنهما يمســــــان شخصيتين ثانويتين.

٤- إن المشاهد الخمســـة المنتمية إلى النوع الأول تشـــكل مجتمعة نصاً واحداً متكاملاً في تسلسل أحداثه وفي خصائصه البنائية المشـــار إليها آنفاً(١١٢) .

- كذلك يمكن قراءة الوقفات السبع متسلســـلة كنص واحـــد له خصائصه البنائية والموضوعية(١١٣).

- لذلك فإننا سنكون أمام مونتاج مقطع تقطيعاً سينمياً دقيقاً، يؤدي وظائف جمالية ودلالية متعددة.

- نلمس ترابطاً نفسياً بين كل مشهد رئيس والوقفة التي تليه، يفضي بدوره إلى ترابط دلالي بين ذلك المشهد الرئيس والمشاهد المسترجعة.

أن المشاهد الخمس الرئيسة في الفصل الأول تسرد باقـــتصاد شـــديد

خمسة تحولات للحركة الجسدية لشخصية أبي قيس على ضفة شط العرب حاملة دلالاتها الرمزية التي يكشفها المونتاج المشار إليه بارتباطها بالوقفات والمشاهد الاسترجاعية، وعلى الصورة الآتية:

١- انبطح أبو قيس على الأرض.

٢- أنقلب على ظهره مضطجعاً.

٣- استند إلى الأرض بكوعيه.

٤- قام.

٥- انبطح ثانية.

وأزاء هذه الحركات الجسدية التي لم تؤدّ أي وظيفة نفعية مألوفة في النص، وإنما كانت إيماءات ذات بعد استعاري، فليس أمامنا إلا أن نتذكر ما نقله هشام الحاجي في أن الجسد يمتلك لغة " تبقي المجال مفتوحاً باستمرار للتعبير والتوصيل .. .. فتعبيرات الجسد متواصلة حين انفراده بنفسه وفي تواصله المستمر مع الآخرين"[١١٤]، كما ليس أمامنا إلا أن نقول مع سعيد بنكراد أن للجسد لغة لا تقل تعبيرية عن وحدات اللسان الطبيعي، " لغة أو لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها أيضا"[١١٥]، ولكي نصل إلى الدلالات الخفية لحركاته لا بد من التعامل معها بوصفها لغات لها قوانينها ومنطقها وأسرارها، ولما كانت كل إيماءة تملك – شأنها في ذلك شأن الوحدات اللسانية– مستوى للتقرير وآخر للإيحاء فإن ذلك يحتم علينا أن نتجاوز الدلالات التقريرية المباشرة التي تفرضها الاستعمالات النفعية أو الغريزية إلى الدلالات الإيحائية معتمدين منهجاً سيميائياً في ذلك.

يضع سعيد بنكراد وضعية سابقة لا بدّ منها لأية حركة تشتغل كنقطة صفر، ثم يقر أن هذه الوضعية السابقة تتمثل في حالة الوقوف، باعتبار أن الأرض أفقية والجسم الإنساني عمودي، ومن ثم تكون هذه الوضعية بمثابة الصمت الذي يسبق الكلام[١١٦].

وهكذا فأن الحركة الأولى قد جاءت إيماءة محملة بدلالات إيحائية ذات بعد جنسي، وتتعزز الدلالة المذكورة باختيار الصدر سطحـا للتماس مع الأرض، ذلك العضو الخامل دلالياً، يكتسب بتلك الحركة طاقة تعبـيرية عالية، وتتوقد تلك الطاقـة بـرد فعل الأرض التي تخفق ثم ترتج تحـت الصدر كما تفعل الأنثى عند الممارسة الجنسية، وتبلغ الطاقـة التعبـيرية ذروتها الإيحائية بعبور الضربات إلى خلاياه تعبيراً عن الاتحاد الجسدي.

ترتبط الحركة الأولى على مستوى الوقفة بحالة عاطفية حميمة حالمة بين البطل والأرض تتناغم مع العلاقـة الجنسـية التي عبـر عنها ذلك المشهد، أما المشهد الاسترجاعي فيقوم بتصحيح الوهم الذي يدور في ذهن أبي قيس، تكشف ذلك عبارة "أجابه ساخراً : – هذا صوت قلبـك"، وكأنه بذلك يقول له أنك لن تستطيع بالأحلام وحدها اسـتعادة الأرض .. وتأتي الوقفة الثانية لتدحض ما قاله المشهد الاسترجاعي، باعتماد حاسـة الشـم وسيلة تدليلية على صحة الواقعة الجنسية.

وتأتي الحركة الثانية تعبيراً عن تحول دلالي كبير بوسـاطة اقـتران الانقلاب الجسدي باعتماد الرأس بدلاً من الصدر حاملاً للدلالة الإيحائية: "حاضناً رأسه بكفيه"(١١٧)، فترتبط على مستوى الوقـفة بـتصاعد عاطفة الحزن والاحساس بالغربة والحيرة والضآلة، وترتبط على مستوى المشهد الاسترجاعي بالمعرفة، فإن التطلع إلى السـماء الذي صورته الحـركة الثانية يتضمن دلالة رمزية على الرغبة بالمعرفة، يقابـله في المشـهد الاسترجاعي التعرف على عالم أبعد كثيرا من عالم القرية، أنه عالم شـط العرب، الذي يبعد آلاف الكيلو مترات عن قرية أبي قيس، ومن بـعد ذلك فإن هذه المعرفة تفتح البـاب على شـكل آخر من المعرفة أنه الوعي السياسي الذي عبر عنه المشهد الحواري بين المختار والأسـتاذ سـليم، والذي شكل خميرة فكرية في ذاكرة ابـي قـيس، انتهت بقـناعات جديدة.

تكونت في ذهنه في المنفى، كشفت عنها الوقفة الأخيرة التي سبقت المشهد الرئيس الثالث.

أما الحركة الثالثة التي تخالف جميع الحركات الأخرى بكونها قلقة وغير مستقرة ومتعبة، والتي ينتقل بموجبها حمل الدلالة من الرأس إلى الكوعين، الأشد خمولاً، فترتبط بغياب كلي للوقفة ومن ثم غياب الانفعالات والعواطف، بينما يرتبط التطلع إلى النهر بدلالة رمزية على النزوع الثوري أو الرغبة بتغيير الواقع، فتحصل على مستوى المشهد الاسترجاعي ولادة حسنا الفتاة الهزيلة التي تموت بعد شهرين من ولادتها.. هكذا كانت الحصيلة هزيلة.

أما الحركة الرابعة المتضمنة للقيام، فينبغي التعامل معها بطريقة مزدوجة، فالقيام أولا، هو الثورة على الواقع والعمل على تغييره، كما هو معروف في تراثنا التاريخي، ومنه إطلاق لقب القائم على الثائر، ويأتي تعاقب المشهد الاسترجاعي السابق الذي ينتهي بالإصغاء إلى صوت الوليد، ومشهد هدير الشط وصياح البحارة متضمناً الإيحاء بهذه الدلالة، لكن تعاقب الأحداث المسترجعة يجرنا إلى النظر إلى القيام بوصفه نقطة الصفر، التي جرت الإشارة إليها قبل قليل، وكأن الحركات السابقة انزياحات عنها، وبها نعود عن الدلالات المنزاحة إلى دلالات لا تعبّر عن أكثر من معانيها المباشرة ذلك ما نجده في الوقفات والمشاهد الاسترجاعية اللاحقة، إن التوالي القائم بين المشهد الاسترجاعي السابق منتهياً بالإصغاء إلى صوت الوليد، ومشهد الحركة الرابعة وما تضمنه عن هدير الشط وصياح البحارة يحيل على صخب الحياة وعنفوانها، بصورة مباشرة دون حاجة إلى التأويل، وتأتي الجملة اللاحقة "ونفض التراب عن ملابسه" لتعزز ذلك المعنى المباشر الذي تضمنه فعل القيام، فهو استيقاظ من الحالة الحلمية التي عبرت عنها الحركة الأولى، وتأتي الوقفات

الوصفية اللاحقة والمشاهد الاسترجاعية لتعكس صورة الحياة الواقعية مجردة من الدلالات الاستعارية، التي تنتهي بالبطل إلى "ستار من الدمع" ولتجعل تلك الحياة الواقعية "مجرد وهج أبيض لا نهائي"، إذ ذاك لم يكن أمام البطل غير العودة إلى حالته الحلمية الأولى، هرباً من بشاعة هذا الواقع فينتهي النص بالحركة الخامسة التي شكلت عوداً إلى الحركة الأولى.

وهنا لا بد من التوقف أمام نشاط الحواس المقترنة بالحركات الجسدية والوظائف الدلالية لها في كل مرة: لقد اقترنت الحركة الأولى بالشم، فجاءت ترسيخا للدلالة الجنسية المهيمنة، بينما اقترنت الحركة الثانية بالرؤية البصرية، لتعيد إلى الأذهان العلاقة بين البصر وبين البصيرة كدلالة مهيمنة، أما مع الحركة الرابعة فإن الحاسة التي تستيقظ هي حاسة السمع، فتأتي الأصوات استعدادا لاستقبالها وتوجيها لدلالتها "صوت الشط يهدر، والبحارة يتصايحون"[١١٨]، هكذا يحيل هدير البحر وصياح البحارة على صخب الحياة وعنفوانها وواقعيتها – كما مر في مبحث الفضاء –، وأخيراً تعود حاسة الشم إلى الحضور مع الحركة الختامية حاملة دلالتها المهيمنة السابقة.

وفي الفصل الثاني يواجهنا الأداء الهندسي للديمومة كما وجدناه في الفصل الأول مع اختلافات بسيطة، فهناك خمسة مشاهد تعرض الحكاية الرئيسة، تشكل في مجموعها – شأن مثيلاتها في الفصل الأول – نصا متكاملا في تسلسل أحداثه وفي خصائصه البنائية[١١٩]، لكنها تختلف عن قريناتها في الفصل الأول في أن الحوار طاغ عليها إلى جانب السرد التفصيلي.

أما الوقفات فتشبه مثيلاتها في الفصل الأول في أنها قد وردت سبع مرات، وهي في كل مرة تشكل مرحلة انتقال من مشهد إلى مشهد آخر،

يخالفه زمانياً، لكنها تخالف مثيلاتها من حيث طولها فهي غالباً لا تتجاوز السطرين فقط، وهي في كل مرة تأملية خالصة تبتعد جاهدة عن الوصف.

وتأتي المجملات مخالفة لمثيلاتها في العدد، حيث وردت ست مرات، كما أن الربط بين مشهدين في زمانين مختلفين، لم يكن من وظائفها الدائمة، فقد جاء المجمل الأول[١٢٠]، ليقسم المشهد الاسترجاعي إلى قسمين لتغيير وتيرة الإيقاع، ومثله المجمل الخامس والمجمل السادس.

في الفصل الثالث يتكرر الأداء الهندسي للديمومة فنجد خمسة مشاهد تعرض الحكاية الرئيسة، تشكل في مجموعها نصاً متكاملاً في تسلسل أحداثه وفي خصائصه البنائية[١٢١]، يشترك فيها الحوار بالسرد التفصيلي، تميز المشهد الخامس بكبر مساحته قياساً بالمشاهد الرئيسة الأخرى، كما تميز بأنه لم يكن المشهد الختامي، كما هو الحال في الفصلين السابقين، وإنما أعقبته وقفات وصفية ومجملات ومشاهد استرجاعية كثيرة.

أما الوقفات فقد وردت سبع عشرة مرة، وبذلك فهي تغطي المساحة الأغلب من الفصل، وكما وردت في الفصل الأول يتداخل فيها الوصف بالمونولوج الداخلي وبالمجمل أحياناً تداخلاً يصعب فكه، مما يجعلها أقرب إلى الإبطاء منها إلى الوقفة، وكما وجدنا في الفصل الأول نجد الوحدات الأربع الأولى منها يمكن لها أن تشكل متسلسلة نصاً واحداً له خصائصه البنائية والموضوعية[١٢٢]، غير أن الوقفة الخامسة تقطع هذا التسلسل في موضوعها وبنائها، ففي الوقت الذي كانت الوقفات الأربع الأولى تدور حول شخصية مروان تنتقل الخامسة إلى شخصية أبي الخيزران، ومن حيث البناء تتميز الوقفات الأولى بأنها تأملية، بينما جاءت الخامسة وصفية صرف: " لأول مرة منذ رآه لاحظ الآن أن منظره يوحي حقا بالخيزران، فهو رجل طويل القامة جداً، نحيل جداً، ولكن عنقه وكفيه تعطي الشعور بالقوة والمتانة وكان يبدو لسبب ما، أنه بوسعه أن يقوس

نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه"[١٢٣]، ثم تعود الوقفات اللاحقة إلى صفاتها المشار إليها.

أما المجملات فقد بلغت العشرة وتتميز بتباين مساحاتها ، فبعضها لا يزيد على جملة واحدة ، مثل : " ومضى يكتب رسالة إلى أمه وهو مستلق هناك. " ، والبعض الآخر يتجاوز السطور السبعة، وهي غالباً ما تكون امتداداً لتلك الوقفات التأملية، وتشترك معها في أنها بعضاً من مونولوج داخلي كبير يتحد فيه الوصف بالتأمل بالسرد السريع.

بينما بلغت المشاهد الاسترجاعية ثمانية، جسدت الوحدات الأربع الأولى منها ما دار بين مروان والرجل السمين داخل الدكان، وجسّد مشهدان كتابة رسالة إلى الأم، وجسّد الأخيران لقاء توديعيا بالأب.

في الفصل الرابع تتغير هندسة الديمومة تغيراً جذرياً، فتقتصر المشاهد التي تعرض الحكاية الرئيسة على مشهدين فقط لكنهما يشغلان المساحة الأكبر من النص، يتسع المشهد الابتدائي إلى أكثر من ثلاث صفحات ونصف[١٢٤]، ويمتد المشهد الختامي إلى خمس صفحات[١٢٥]، يتحقق الإيقاع فيها من خلال التناوب المستمر بين الحوار والسرد المفصل الذي يبقي – بالرغم من قصره – زمن القصة مساوياً لزمن النص.

تمتد بين المشهدين ثلاث صفحات فقط تشتمل على خمسة مجملات ووقفتين قصيرتين لا تزيد الواحدة منهما على السطرين تؤديان وظيفة تفسيرية للأحداث التي يسردها المجمل، ومشهد استرجاعي واحد، لا يزيد على أربعة أسطر، يروي حواراً قصيراً بين أبي الخيزران والحاج رضا، بينما اقتصرت المجملات على سرد استرجاعي للحكاية الرابعة.

الفصل الخامس من الرواية يبدأ – خلافا لكل الفصول السابقة– بوقفة قصيرة يتداخل فيها الوصف بالتأمل تمهّد لظهور المشهد الذي يسرد الحكاية الرئيسة، يعقبها مجمل قصير يكمل الوظيفة التمهيدية، ثم يأتي

المشهد الحواري مستغرقاً ستة وعشرين سطراً[١٢٦]، بعد ذلك تتقطع الحكاية الرئيسة باسترجاعات تخص القصة الرابعة تستغرق صفحتين[١٢٧]، تضمنت خمس وقفات، وثلاثة مجملات قصيرة تتراوح بين السطرين والجملة الواحدة، ومشهد واحد لا يزيد على ثلاثة أسطر، ليعود بعدها إلى سرد الحكاية الرئيسة على امتداد الصفحات الأربع عشرة الباقية، التي تتضمن ستة مشاهد يستغرق الأول وحده ثماني صفحات[١٢٨]، بينما تتناوب مع المشاهد الخمسة الباقية ثماني وقفات وخمسة مجملات قصيرة جداً.

لقد جاءت نصف مساحة المشهد الأكبر مخصصة لأكاذيب أبي الخيزران وادعاءاته الباطلة، وجاء النصف الآخر لتصوير الكيفية التي أدخل فيها أبو الخيزران الرجال الثلاثة إلى باطن الخزان، وكانت خاتمة المشهد تصور كيف أغلق باب الخزان بإحكام قبل أن تنطلق السيارة: "أغلق أبو الخيزران الغطاء بسرعة ودور يده المضلعة دورتين ثم انحدر راكضاً إلى مقعده، وبدأت السيارة، قبل أن ينغلق الباب، تلتهم الطريق.. " ولعل في ذلك دلالة رمزية على الدور الذي يلعبه الإعلام المضلل، في إيصال القضية إلى مصيرها المحتوم.

المشهد التالي كان يصور دخول السيارة إلى المخفر العراقي في ثلاثة أسطر، بينما جاء المشهد الثالث في خمسة عشر سطراً[١٢٩]، ليعرض الحوار الذي أخذ صيغة كوميدية بين أبي الخيزران ومسؤولي المركز: " – ماذا تحمل معك؟ – أسلحة ! دبابات! ومصفحات ! وست طائرات ومدفعين"[١٣٠].

أما المشاهد الثلاثة الباقية التي استغرقت أكثر من ثلاث صفحات فقد جاءت مخصصة لعرض كيفية خروج الرجال الثلاثة من داخل الخزان،

وكان يفصلها عن بعضها وقفتان قصيرتان تصف الرجال الثلاثة حال خروجهم من الخزان.

في الفصل السادس يتراجع المشهد الأول أكثر من ثلاث صفحات، ليفسح المجال لخمسة مجملات قصيرة تعرض مسير السيارة في الطريق، وتنقل النص إلى وقفات ومجملات استرجاعية تعرض مونولوجات داخلية للشخصيات الأربع تنتهي بوقفة وصفية تأملية تستغرق عشرة أسطر(١٣١)، تمهد لدخول المشهد الرئيس الأول الذي يصور دخول الرجال الثلاثة في جوف الخزان ثانية على مدى صفحتين ونصف(١٣٢).

وبعد مجملين قصيرين ووقفة تصف المخفر الكويتي يبدأ المشهد الرئيس الثاني، ليعرض الحوار بين أبي الخيزران ومسؤول المخفر على امتداد أربع صفحات ونصف(١٣٣)، أما المشهد الثالث فيأتي بعد مجمل ووقفة تستغرقان أكثر من صفحة، ليشغل صفحتين ونصف(١٣٤)، تصور اكتشاف أبي الخيزران موت الرجال الثلاثة، وبرغم أن ذلك المشهد جاء خالياً من الحوار تماماً، لكن ما يمنحه صفة المشهد هو التفصيل المسهب لدقائق الأحداث المسرودة وتداخلها المحكم بالوصف الدقيق ولحظات التحكم بحيث تصير مساحة النص مطابقة لزمن الأحداث المسرودة.

في الفصل السابع بعد أكثر من صفحة ونصف تتناوب فيها خمسة مجملات قصيرة جدا وخمس وقفات، يبدأ المشهد الوحيد الذي يستغرق صفحتين ونصف(١٣٥) وهي كل ما تبقى من الفصل، هذا المشهد عبارة عن مونولوج داخلي متصل متداخل بسرد أحداث رمي الجثث على قارعة الطريق عند المزبلة الكبرى بالكويت.

وفي الختام لا بد من ذكر بعض الملاحظات الإجمالية على مسار الديمومة في رواية رجال في الشمس، وأول تلك الملاحظات أن نعيد ما

قاله جينيت بشأن الوصف عند بروست، حيث نفى وجود الوقفة الوصفية عنده لأن الوصف يتلاشى بالسرد، فلن يصير وقفة للحكاية على الإطلاق[١٣٦]، ولعل الكلام ذاته ينطبق بدرجة كبيرة على الوقفة في رواية رجال في الشمس، بكل فصولها، وقد جرت الإشارة إلى ذلك عند الحديث عن الفصل الأول، فاستعرنا للوقفة تسمية "الوصف الذاتي"، وبعد الانتهاء من تناول كامل الرواية لا بد من القول أن هذه الظاهرة تشمل فصول الرواية كلها، كما لا بد من القول أيضا أن التباين في الوقفات يخضع إلى هذا العامل أيضا، هكذا نفسر التباين في الوقفات بين الفصلين الثاني والثالث، فقد جاءت في الفصل الثاني قصيرة لا تتجاوز السطرين غالبا، ولا يزيد عددها على سبع وقفات، بينما وردت في الفصل الثالث سبع عشرة مرة وبمساحات أكبر، فكانت تغطي المساحة الأغلب من الفصل، يصير هذا التباين علامة سيميائية على التباين السايكولوجي بين شخصيتي أسعد ومروان إذا تذكرنا ما قاله جينيت عن الوصف عند بروست، وكيف يصير " حكاية وتحليلاً للنشاط الإدراكي عند الشخصية المتأملة"[١٣٧]، هكذا يصير ضمور الوقفات في الفصل الثاني وتضخمها في الفصل الثالث صورة للتكوين النفسي المختلف لدى كل من أسعد ومروان، ومن ثم يؤدي إلى ترسيخ المدلولات التي توصل لها البحث بشأن هاتين الشخصيتين في المباحث السابقة.

ومن الملاحظات الإجمالية الأخرى أن نذكر رأي بيرسي لوبوك في المشهد، إذ يراه " يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادا لإثارة الاهتمام والتساؤل"[١٣٨]، وهو رأي يوافقه فيه جميع النقاد، إن المراجعة السابقة قد كشفت لنا أن المشهد كان المظهر الأشد هيمنة على فصول الرواية جميعاً، وتأتي الوقفة بالدرجة الثانية، أما المجمل فلم يشغل

إلا مساحات ضيقة ومحدودة من النص، ولما كانت الوقفات تأملية يتداخل فيها الوصف بالمونولوج الداخلي وبالمجمل أحياناً، مما يجعلها أقرب إلى المشهد البطيء، فإن ذلك يحيلنا على ما قاله د. السيد ابـــراهيم عن رواية بروست "بحثاً عن الزمن المفقـــود" في أن النص بـــرمته إنما هو مشـــهد بالمعنى الزمني للكلمة[١٣٩]، ينطبـــق هذا الرأي كثيرا على رواية "رجال في الشمس.

* * *

التواتر واشتغاله السيميائي

يعنى التواتر بالعلاقة بين سرد الحدث والتشـــكيل الزمني من حـــيث الإفراد والتكرار والنمطية[١٤٠]، وبناء عليه فإن التواتر ينقســـم ، بـــموجب العلاقة بين الحدث ومنطوقه من حيث تكرار كل منهما ، على ثلاثة أقسام:

١- أن يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ، أو يروى مرات لا متناهية ما حدث مرات لا متناهية ، وكلا الحالين يســـميهما جينيت الحـــكاية التفردية.

٢- أن يروى مرات لا متناهية ما حدث مرة واحدة ، ويســـمى بحســـب جينيت الحكاية التكرارية.

٣- أن يروى مرة واحدة ما حـــدث مرات لا متناهية، ويســـمى الحـــكاية الترددية[١٤١].

ولعل النمط التفردي حين يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة هو ما يمثل الحالة الطبيعية السائدة، التي لا تتضمن أي وظيفة بلاغية، ويقـــترب منه النمط الترددي، في أغلب الأحيان، لكن الأمر يخرج إلى الانزياح في الحكاية التكرارية وفي الحكاية التفردية حين يروى مرات متعددة ما وقع مرات متعددة، لذلك فإن بحثنا عن الحالات التواترية سيقتصر على هذين النمطين فقط.

والمتأمل في رواية "رجال في الشـــــمس" يجد أمثلة كثيرة على هذين النمطين وخاصة الحكاية التكرارية، ومما لابد من الإشارة إليه أن للحكاية التكرارية وظائف كثيرة من بينها أنها تعين الذاكرة، فتسهل أمر القراءة كما هو الحال عند تولستوي في "الحرب والسلم"[١٤٢]، وهي قد تشكل بؤرة محورية في بنية العمل القصصي، وقد تؤدي وظيفة التأكيد والإلحاح على ما وقع، كما ترى يمنى العيد[١٤٣].

ولعل النموذج الأول للحكاية التكرارية في رواية "رجال في الشـــمس" يشكل بؤرة محورية، إذ أن صورة شـــط العرب التي تكررت في الفصل الأول ست مرات، متخذة شكل حكايتين تكراريتين، والتي سبق الحـــديث عنها – في مبحث الفضاء – بوصفها الموقـــع المركزي، وهو اصطلاح مقارب في مفهومه لمصطلح "البؤرة المحورية" الذي أطلقـــته يمنى العيد، كما سبق الحديث عن الدلالة الأيديولوجية التي شحـــن بـــها النهر، وكيف صار علامة على وحدة الأمة العربية، لكن ما ينبغي الالتفات إليه هنا، أن طريقة التكرار التي وردت ثلاث مرات عن لقاء النهرين العظيمين والتي رآها البحث – في مبحث الفضاء – علامة على وحدة الأمة العربية، تحقق هنا إضافة دلالية جديدة نتيجة كيفية التكرار، لقد تكررت العبارة المذكورة على الصورة الآتية:

١- "وحين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات، يشكلان نهرًا واحـــدًا اسمه شط العرب يمتد من قبل البصرة بقليل"[١٤٤].

٢- "وحين يلتقي النهران الكبيران: دجلة والفرات.."[١٤٥].

٣- "وحين يلتقي النهران الكبيران.."[١٤٦].

بالتكرار تتآكل تلك العبارة، وكأن ذلك التآكل يومئ إلى تآكل آخر يمتد إلى الموضوعة الأيديولوجية، التي تحملها العبـــارة المذكورة، ونجد مثل هذا التآكل يصيب الجملة الثانية التي تكررت ثلاث مرات على الصـــورة الآتية:

١- " إنه الشطّ ! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك ؟"[١٤٧]
٢- "الشط الذي تحدث عنه الأستاذ سليم قبل عشـــر ســـنوات ! ها هو ذا يرتمي على بعد آلاف من الأميال"[١٤٨].
٣- "نهر كبير تسير فيه البواخر محملة بالتمر والقش"[١٤٩].

المتغير الجوهري هو الفعل "يترامى" المعزز - في الجملة الأولى - بشبه الجملة "على مد البصر"، ليحيل على العظمة اللامتناهية، يتحول في الجملة الثانية إلى الفعل "يرتمي" فيخفف من حدة العظمة ويجعلها محدودة متناهية بشبه الجملة "على بـــعد آلاف من الأميال"، ثم تأتي الجملة الثالثة لتمحو عظمة النهر، وتجعله مجرد "نهر كبير تسير فيه البواخر". ونؤجل الحديث عمّـــا وراء التآكل الذي يؤديه التكرار إلى مبحث قادم.

في الفصل الثاني تواجهنا عدة حالات تواترية، أولها عبارة " الطريق" التي تكررت تسع عشرة مرة، وقد اختلط فيها التكراري بـــالتفردي، في المرة الأولى جاءت الجملة: "ستجد نفسك على الطريق"[١٥٠] على لســـان الرجل السمين، قـــاصدا بـــها الطرد، وجاءت الجملة نفســـها في خاتمة الفصل[١٥١]، وعلى لسان الرجل السمين ذاته، ولكن بمعنى مضاد، وبـــين هاتين الجملتين تكررت مراراً، فجاءت بعد سطر واحد على لسان الراوي المتضمن شخصية أسعد، بوصفها عبارة تتكرر دائماً، ثم جاءت بـــالمعنى ذاته بـــعد أكثر من ثلاث صفحـــات[١٥٢]، فيكون ذلك نموذجا للحـــكاية التكرارية، غير أن الجملة تأتي بعد أسطر قليلة بتحريف بسيط على لسان أبي العبد: "وستجدني بانتظارك على الطريق.."[١٥٣] قاصداً بذلك الطريق الذي يؤدي بالبطل إلى هدفه، فتتحول الحكاية من التكراري إلى التفردي، وفي السطور الأخيرة من الفصل تبـــرز الجملة الأولى ذاتها "خلال يومين ستجد نفسك على الطريق" على لســـان الرجل الســـمين، لتكمل الحـــكاية التفردية.

إن هذا التداخل بين التكراري والتفردي يؤدي وظيفة إيقاعية تضاف إلى الأداء الإيقاعي الذي تحقق بوساطة الترتيب والديمومة، وقد تطرق جينيت في صفحات طويلة إلى الوظيفة الإيقاعية المتحققة بالتناوب بين التفردي والترددي في رواية بروست "بحثا عن الزمن المفقود"[١٥٤].

ويزداد ذلك الإيقاع تعقيدا حين تصير الجملة التي قالها أبو العبد "وستجدني بانتظارك على الطريق.."[١٥٥] حكاية تكرارية تتداخل مع الحكايتين السابقتين بتكرارها مرتين، فقد تكررت بصيغة الكلام غير المباشر: "ثم يلتقيه على الطريق!"[١٥٦]، ثم باعتماد الحذف حيث لم يبق منها غير شبه الجملة: "على الطريق"، وأخيرا تأتي بحذف عبارة "على الطريق" وبقاء ما يدل عليها: "وستجدني بانتظارك"[١٥٧]، وهكذا يبرز التآكل ثانية حاملاً دلالته على الحكاية التكرارية الأخيرة.

ترتبط الحكاية التكرارية السابقة بحكاية تكرارية أخرى وردت أربع مرات على الصور الآتية:

١- "ما عليك إلا أن تدور حول الإتشفور"[١٥٨].

٢-"وقال له أن يدور حول الإتشفور"[١٥٩].

٣- الإ "بوسعك أن تحرك ساقيك .. سألاقيك وراء الإتشفور"[١٦٠].

٤- "ما عليك إلا أن تدور حول تلك المنطقة الملعونة"[١٦١].

بحيث ترتبط كل جملة من هذه الجمل بجملة من جمل الحكاية التكرارية السابقة، فيصير المخفر الحدودي الإتشفور ملازما للطريق ملازمة دائمية، وقد مر بنا –في مبحث الشخصيات– أن الإتشفور والمخافر الثلاثة الأخرى قد مثلت دور المعاكس مقابل تمثيل أبو العبد لدور المساعد، والمعاكس – على وفق نظرية غريماس – هو الذي يقوم عائقاً في طريق تحقيق رغبة الفاعل[١٦٢]، بينما يسعى المساعد إلى تقديم العون للفاعل من أجل الوصول إلى الموضوع، كما مر في مبحث الشخصيات.

إن التأمل في الجمل الأربع المذكورة يكشـف عن نغمة تصاعدية في تأكيد المعنى، أي ضرورة الالتفاف على الإتشفور ، إن هذا التصاعد يقف بالضد من ظاهرة التآكل التي اتسمت بها الحكاية التكرارية السابقة وتقوم هذه التقابـلات الضدية على امتداد الجمل الأربـع في كلتا الحـكايتين التكراريتين وعلى وفق الجدول الآتي:

	الحكاية التكرارية الثانية	الحكاية التكرارية الأولى
١	ما عليك إلا أن تدور حول الإتشفور	وستجدني بانتظارك على الطريق
٢	وقال له أن يدور حول الإتشفور	يلتقيه على الطريق
٣	بوسعك أن تحرك ساقيك.. سألاقيك وراء الإتشفور	على الطريق
٤	ما عليك إلا أن تدور حول تلك المنطقة الملعونة	ستجدني بانتظارك

تشكل ظاهرة التآكل في الحكاية التكرارية الأولى اسـتمراراً لظاهرة التآكل الواردة في الفصل الأول فيما يخص الحـكاية التكرارية لشـط العرب، ومن ثم فإن التقابل الضدي بين الحـكايتين في الفصل الثاني هو بدوره تضاد بين الحكاية الثانية في الفصل الثاني والحـكاية التكرارية في الفصل الأول، فإن الدلالة الأيديولوجية المحمولة على النهر تقف بالضد من الدلالة الأيديولوجية المحمولة على المخفر الحدودي، ما دامت الأولى تومئ إلى الوحدة العربية والثانية تشير إلى الأقليمية والتجزئة القـومية، وما دامت الأولى تشكل المحطة الأهم على طريق الثورة والتغيير، وبذلك فإن المفارقة بين التآكل في الحكاية الأولى والتصاعد في الحـكاية الثانية يشكل نغمة احتجاجية على ما يحصل خارج النص على مستوى الخطاب الأيديولوجي العربي، وهو يواجه الدور المتعاظم للإقـليمية في عرقـلة النضال القومي.

من الألفاظ المتكررة كثيراً لفظة الجرذ فقد وردت مفرداً وجمعاً عشر مرات في الجزء الأخير من الفصل الثاني مشكلة ثلاث حـكايات تفردية: الأولى تروي ظهور الجرذ على الطريق الصحراوي، والثانية تتحدث عن اختلاط صورة الجرذ بصورة الثعلب في عيني المرأة الأجنبـية، والثالثة تصف الجرذ بأنه حـيوان كريه، لكن الأهمية الدلالية في هذه الحـكايات تكمن في موقعها من النص، فقد وردت لفظة الجرذ لأول مرة في المفصل الانتقالي من الحكاية الرئيسة إلى الاسترجاع، حين يسأل الرجل السـمين أسعد عن محل إقامته، فيجيب أسعد:

– "فندق الشط..

– "آه ! فندق الجرذان!

نط جرذ الحقل عبر الطريق"[١٦٣]

هكذا تشغل الجملتان الأولى والثانية الحيز الأخير من الحكاية الرئيسة والمسوغ للاسترجاع، وتشـغل الجملة الثالثة الجملة الابـتدائية من الاسترجاع، ويتكرر الأمر ثانية في نهاية المقطع الاسترجاعي ذاته:

– قالت الفتاة:

– حقا ؟ إنه شيء مرعب! الجرذ نفسه حيوان مرعب كريه.."[١٦٤]

فتكون تلك الجملة مسـوغاً للخروج من الاسـترجاع والعودة إلى الحكاية الرئيسة:

"قال الرجل السمين صاحب المكتب:

– الجرذ حيوان كريه.. كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق؟"[١٦٥]

وأخيرا يأتي التحذير الذي قدمه الرجل السـمين إلى أسـعد خاتمة للفصل الثاني:

"لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر.."[١٦٦]

إن اختيار المواقـع المشـار إليها من النص يمنح لفظة "الجرذ"

والحكايات التفردية المشتغلة عليها أهمية استثنائية، قد تقربها من موقع البؤرة المحورية لكنها بؤرة مقصورة على الفصل الثاني دون غيره، غير أن الأهمية الأعظم نجدها في العبارات التي شغلت المفصل الانتقالي من الحكاية الرئيسة إلى الاسترجاع -كما مر- حيث جاءت الجرذان مرتبطة بالنهر من جهة وبالطريق من جهة أخرى، وكأن في الأمر إيماءة إلى الدلالات الأيديولوجية التي تربط هذه العلامات الثلاث ببعضها، ويبقى ورود عبارات الاشمئزاز من الجرذان على لسان المرأة الأجنبية والرجل السمين وسكوت أسعد والرجل الأجنبي عن ذلك تعبيرا عن وجهة نظر كل شخصية، وسيتناولهما البحث في الحيز المناسب.

وفي الفصل الثاني حكاية تفردية تتجسد بتكرار عبارة " - شد على النقود في جيبه " ثلاث مرات، وهي مثل سابقتها ترد الأولى في المفصل الانتقالي من الحكاية الرئيسة إلى الاسترجاع مسوغاً لهذا الانتقال : "شد على النقود في جيبه وفكّر"[١٦٧]، وتأتي الثانية في خاتمة المقطع الاسترجاعي مسوغاً للعودة إلى الحكاية الرئيسة: "شد على النقود في جيبه وتحفز"[١٦٨]، أما الثانية فتتوسط المقطع الاسترجاعي : "وشد أصابعه على النقود الملتفة في جيب بنطاله"[١٦٩]، ولعل في هذه الحكاية إيماءة إلى الدور الفاعل الذي يلعبه المال - من وجهة نظر أسعد- في تسيير الأمور العامة، فهو "حين لمسها هناك، في جيبه، دافئة ناعمة، شعر بأنه يقبض على مفاتيح المستقبل كله"[١٧٠]، ولعل في ذلك تأكيدا آخر على صحة الصفة السياسية التي منحها البحث لأسعد.

في الفصل الثالث ترد أربع حكايات تكرارية، تعبر اثنتان منها عن الوضع النفسي الذي يعيشه البطل، متخذتين فيما بينهما علاقة طباقية، الأولى تصور حالة اليأس التي يمر بها مروان:

١- " داخل الدكان، تقطعت آخر خيوط الأمل التي شدت، لسنوات طويلة"[١٧١]

٢- "خيوط الأمل التي نسجت في صدره أحلاما كباراً قد تقطعت، قبيل لحظات، داخل دكان الرجل السمين؟"[١٧٢]

٣- قبل أن تخيب آماله كلها في دكان الرجل السمين"[١٧٣]

والثانية على الضد ترسم صورة للارتياح والسعادة التي رافقت الحالة الأولى:

١- "ليس يدري لماذا كان يحس بنوع من الارتياح"[١٧٤]

٢- "ثمة شعور يملأ جانبا من رأسه ويوحي له بالارتياح والسعادة"[١٧٥]

٣- " أن يعرف سبب ذلك الشعور البعيد الذي يوحي له الاكتفاء والارتياح"[١٧٦]

٤- "ما السبب في كونه يحس الآن مثل ذلك الشعور "[١٧٧].

وإذ يتكرر السؤال عن سبب ذلك يقدم الراوي إجابتين، تأخذان شكل حكايتين تكراريتين، يبوح بإحداهما ويترك الأخرى مشفّرة لذكاء القارئ، الإجابة التي يبوح بها لا تبرز إلا في النصف الثاني من الفصل، لتحيل على تقابل بين بيت المنفى ودكان الرجل السمين، وفق الصورة التي جرى الحديث عنها في مبحث الفضاء:

١- كان أول شيء فعله ذلك الصباح الباكر هو كتابة رسالة طويلة إلى أمه.. وإنه يشعر الآن بمزيد من الارتياح لأنه كتب تلك الرسالة"[١٧٨]

٢- "فأخرج دفتراً وقلماً ومضى يكتب رسالة إلى أمه"[١٧٩]

٣- "الرسالة التي كتبها لأمه قد أعطته الشعور الرائق"[١٨٠]

أما التي تركها للقارئ فتبدأ من الجملة التي يفتتح بها الفصل:

١- " خرج مروان من دكان الرجل السمين (.. ..) فوجد نفسه في الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح منه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة"[١٨١]

٢- "واجتاز الباب إلى الخارج فصفعت أنفه روائح التمر وسلال القش الكبيرة"[١٨٢].

وهي ترتبط مع الحكاية التكرارية الأولى بعلاقة طباقية أخرى من خلال التقابل بين الداخل والخارج، وما تتضمنه من إفلات بطلها من قبضة المكان المعادي ودخوله عالم المكان الأليف، كما مر في مبحث الفضاء، وما تحمله من دلالات أيديولوجية وتاريخية، كما ورد في مبحث الشخصيات، وبذلك فإن التكرار في هذا الفصل قد أدى وظيفتين: الأولى تأكيد ما ورد في المباحث السابقة، والثانية أقامة علاقة عضوية متماسكة بين الموضوعات التي تضمنتها الحكايات التكرارية الأربع، وانتقال العلاقة ذاتها إلى المدلولات والترميزات التي تحيل عليها الحكايات المشار إليها.

في الفصل الرابع لا نجد من عناصر التواتر، سوى حكاية تفردية واحدة تعبر عن براعة أبي الخيزران في قيادة السيارات، تكررت ثلاث مرات، وفي كل مرة تأتي مقترنة بظرف زماني يكشف عن موقف سياسي لأبي الخيزران، المرة الأولى يوم كان ضمن صفوف الجيش البريطاني: " كان أبو الخيزران سائقاً بارعاً، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ أكثر من خمس سنين"[١٨٣]، والمرة الثانية حين "انضم إلى فرق المجاهدين كان معروفا بأنه أحسن سائق للسيارات الكبيرة يمكن أن يعثر عليه"[١٨٤]، وثالثة مع الحاج رضا " فقد سر الحج رضا للغاية من براعة أبي الخيزران"[١٨٥]، هكذا تكشف الحكاية التواترية خصيصة مهمة من خصائص البرجوازية الصغيرة، متمثلة بأبي الخيزران، تساعدها في تبوّء المراكز القيادية عبر مختلف المراحل السياسية وهي قدرتها على التلون السريع والممارسات الانتهازية.

وفي الفصل الخامس ترد حكاية تكرارية واحدة، تتكرر ست مرات في

ذلك الفصل ، وفي السابعة تجتازه إلى الفصل السادس، ومن ثم فإنها أطول الحـــكايات التكرارية الواردة في النص على الإطلاق، ولعل هذه الصفة تمنحها تميزا يدعو الدارس إلى الكشــف عن دلالات أعمق مما وجده في مثيلاتها.

تبرز الحكاية التكرارية أول مرة ، مسوغاً للانتقال من الحكاية الرئيسة إلى حــكاية اســترجاعية: "ضيق جفنيه كي يتلافى ضوء الشــمس الذي انصب، فجأة، فوق زجاج الواجهة"(١٨٦) وفيها يرتبط الضوء الساطع بغياب الرؤية، وترد ثانية ضمن المونولوج الداخلي ليترســخ ارتبــاط الضوء الساطع بغياب الرؤية، ولتضاف إليه علاقة جديدة بين الضوء والإخصاء: " كان الضوء ساطعاً بحدة حتى أنه لم يستطع، بادئ الأمر ، أن يرى شيئاً .. إلا أنه أحس بألم فظيع يتلولب بــين فخذيه"(١٨٧) و تتكرر الحــكاية ذاتها ضمن المونولوج الداخلي فترد ثالثة : " كان الضوء المستدير الموضوع فوق رأسه يحجب عنه السقف ويعشي بصره"(١٨٨)، ورابعة:" الألم الفظيع ما زال يغوص بين فخذيه والضوء المستدير الضخم معلق فوق عينيه"(١٨٩) وعلى عتبة الحكاية الرئيسة تبرز خامسة: " بألم يغوص بين فخذيه كأنه ما زال ملقى تحت الضوء المستدير الساطع وساقاه مرفوعتان إلى فوق"(١٩٠)، وتظهر سادسة خارج المونولوج الداخلي مسوغاً للانتقــال إلى الحــكاية الرئيسة: " كان الضوء متوهجاً وساطعاً حتى أن عينيه بدأتا تدمعان"(١٩١)، وتبرز أخيرا في الفصل السادس، ولكن بــعد أن يغيب الضوء الســاطع ويبقى الألم والساقان المرفوعتان إلى فوق:" ساقاه معلقتان إلى فوق وكتفاه ما زالتا فوق الســرير الأبـــيض المريح والألم الرهيب يتلولب بـــين فخذيه"(١٩٢).

لقد مر الكلام مفصلاً – في مبحث الفضاء – عن العلاقة بــين الضوء وغياب الرؤية، وكيف أن الضوء الساطع يؤدي وظيفة عكسية، فيعشـــي

بـــصر أبـــــي الخيزران، ويدمع عينيه، ويزيغ نظره عن اختيار الطريق الصحـّـيح، ولعل في هذا التكرار الكثير لهذه العلاقـــة إيماءة إلى النهاية المأساوية التي وصل إليها أبطال الرواية بفضل قيادة أبـــي الخيزران التي يعشـــيها الضوء، وتلك هي الموضوعة الأهم في النص، ولكن ما علاقـــة الضوء بالاخصاء؟

لقـــد تكررت هذه العلاقـــة ثلاث مرات: في المرة الأولى كان قـــطب الضوء أقوى من قطب الإخصاء ، فقد كان ساطعاً بحدة لدرجة أن البطل لم ير شيئاً، أما القطب الآخر فكان مجرد أحساس بـــألم بـــين الفخذين، وفي المرة الثانية يقوى قطب الإخصاء بتقديمه على قطب الضوء، وفي الثالثة يضمر قـــطب الضوء مقابـــل تضخم قـــطب الإخصاء فبـــالإضافة إلى الإحساس بالألم ترتسم صورة بصرية لعورة أبي الخيزران حـــين تكون ساقاه معلقتين إلى السقف، فما الدلالة الكامنة وراء ذلك الوضع الجسدي؟

لنتذكر " إن الجسد لسان، أي نسق يحتوي على سلســلة لا متناهية من الوضعيات المحتملة"[١٩٣]، و لنعد إلى ما ورد في مبحث المدّة، وما تضمن من دلالات كثيرة ولدتها الأوضاع الجسدية لأبي قيس، وخاصة ما أفرزته الحركة الأولى التي أوحت بعلاقة جنسية بين أبي قيس وبين الأرض، أما الإيماْءة التي يبعثها جسد أبي الخيزران فتقف على الضد من إيماءة أبـــي قيس، فأبو الخيزران " ما زال ملقى تحت الضوء المستدير الساطع وساقاه مرفوعتان إلى فوق"[١٩٤] ، يقول سعيد بنكراد: " الوحـــدات الإيمائية تُولد، انطلاقا من طرق تنفيذها أولا، ثم انطلاقا من نمط تشـــكلها ثانيا، تنويعات دلالية تعد تنويعات ثقافية نطلق عليها مفهوم: الدلالات الإيحائية"[١٩٥]، إن الدلالة الإيحائية التي تبعثها تلك الوحدة الإيمائية هي ممارسة جنسية، يأخذ أبو الخيزران فيها دور المرأة، وتترســـخ الدلالة المذكورة أكثر بـــاعتماد

لفظة الساق بدلا من الرِّجل ، فالرجل عضو خامل دلالياً تستعمل " للوقوف والمشي والجري والسند، " ، يقول سعيد بنكراد، ويتساوى فيها المذكر والمؤنث، أما الساق فتحمل دلالة جنسية، وهي" واجهة جمالية .. .. والساق ساق المرأة وحدها"(١٩٦).

تحصل هذه التحولات في الحكاية التكرارية ضمن المونولوج الداخلي لأبي الخيزران والسيارة تغذ السير داخل الأرض العراقية، ولكن التحول الأكبر يحصل بالغياب الكلي لقطب الضوء وظهور سرير أبيض مريح تحت الكتفين المستريحين (فيزداد به ترسخ الدلالة الإيحائية ذات المغزى الجنسي) وعودة الصورة المفصلة للساقين المرفوعتين إلى فوق، يحصل هذا التحول حين تكون السيارة على مسافة أمتار من المخفر الكويتي، وعلى مقربة من الكارثة المحتمة.

مر بنا في مبحث الترتيب أن مسوغي الانتقالات الزمانية في الفصل الخامس من الرواية كانا وهج الضوء والإحساسات الداخلية المبهمة، مما يعني أن موضوعة الضوء كانت تشكل عند أبي الخيزران هاجساً مهيمناً، ولعل دلالاته الإيحائية مع أبي الخيزران، تنزاح من الإحساس بالأمان، إلى الخوف والقلق خشية انكشاف الحقيقة المخزية، فالضوء يهدده بانكشاف فقدانه الرجولة؛ ولذا كان عليه أن يقضي حياته في عالم زائف يزور الحقائق، فيوهم الناس بفحولته الفائقة، وبأنه المنقذ والمخلّص، يتأكد ذلك من ورود سلسلة الأكاذيب والحكايات الملفقة التي رواها أبو الخيزران على أسعد عن الجماجم والهياكل العظمية المتناثرة في الصحراء، وعن الذين ماتوا جوعاً وعطشاً وهم يقطعون هذه الطريق، وكيف أن حظ أسعد ورفيقيه من السماء حين كان هو دليلهم دون غيره، تأتي هذه الحكايات الكاذبة، مستغرقة عدة صفحات من النص، في أعقاب

المقطع الاسترجاعي الذي يعرض صورة الإخصاء المشـــار إليها، وهنا تتحقق الإحالة على الواقع العربـــي خارج النص، والإعلام المضلل الذي تمارسه القيادات العربية، وخداع الجماهير وإيهامهم.

في الفصل الســـادس نجد حـــكاية تفرّدية تكررت خمس مرات، عن سيارة أبي الخيزران التي تقطع الطريق الصحراوية وقت الظهيرة: "شق العالم الصغير الموهن طريقه في الصحراء مثل قـــطرة زيت ثقـــيلة فوق صفيحة قصدير متوهجة"[١٩٧]. ، كانت تلك العبارات فاتحة الفصل السادس والصورة الأولى من الحكاية التفردية، أما الوظيفة الأساسية لتلك الحكاية فكانت مسوغاً لاسترجاعات تمرّ على أذهان الشخصيات الأربع، وإنها قد شكلت فواصل بين استرجاع وآخر، أما الجانب الدلالي فيتحقق بارتبـــاط الحكاية التفردية المذكورة بحـــكاية تفردية أخرى تعرض الأصوات التي ترافق مسير السيارة، وكأنها تؤدي دور الموسيقى التصويرية التي تستقبل وقوع المأساة، الحكاية الثانية تظهر ابـــتداء من الصورة الثانية للحـــكاية الأولى، متخذة شـــكل جملة قـــصيرة : "وتمضي الســـيارة فوق الأرض الملتهبة ،ويدوي محركها بلا هوادة.."[١٩٨]، لكن اقـــتران الصوت بالشـــر يزداد كلما اقتربت الضحية من قدرها، فترد في الصورة الثالثة: "السيارة تمضي فوق الأرض الملتهبة، ويدوي محركها بهدير شـــيطاني"[١٩٩] وفي الرابعة يصير الضجيج مرادفاً للموت الذي ينتظر الضحـــايا: " الســـيارة تمضي فوق الأرض الملتهبـــة، ويهدر محـــركها مثل فم جبـــــار يزدرد الطريق"[٢٠٠] وحين تنتهي الحكاية التفردية الأولى بوقوف الســـيارة عند المخفر الكويتي، تمارس مكيفات الهواء الدور ذاته مواصلة الحـــــــكاية التفردية الثانية: " أصوات مكيفات الهواء تملأ الساحـــة بـــالضجيج"[٢٠١]، وكأن مكيفات الهواء التابعة للمخفر الكويتي تشارك سيارة أبي الخيزران

وظيفتها في التعتيم على الجريمة (وللمبحث عود إلى هذا الموضوع)، لقد مات الرجال الثلاثة داخل سيارة أبي الخيزران، حينما كانت تقف داخل المخفر الكويتي، وبسبب موظفي المخفر، لكن السيارة تواصل الضجيج بعد أن تغادر المخفر، مغيرة صوتها كأنها تنعى الضحايا: "وحين وصل إلى المنعطف صفرت العجلات صفيراً متواصلاً كأنه النواح"[٢٠٢] ثم تسلط عقابها على الطريق الأسفلتي، وكأنها تحمله مسؤولية ما حدث: "أزيز عريض ترسله العجلات كأنها تسلخ الإسفلت سلخاً[٢٠٣].

وأخيرا يأتي صدى نداء أبي الخيزران داخل الخزان خاتمة للموسيقى التصويرية التي استقبلت المأساة ورافقتها وودعتها: "دوى الصدى داخل الخزان فكاد أن يثقب أذنيه"[٢٠٤].

الحكاية التكرارية الأخيرة ترد في السطور الأخيرة من الفصل الأخير، بشكل جملة استفهام إنكاري تتكرر أربع مرات، على لسان أبي الخيزران، بعد أن رمى بالجثث إلى مزبلة المدينة، وسلبها ما لديها من نقود وممتلكات وبعد أن رفع قدمه نحو الدرجة الأولى من السيارة، هكذا تفجر السؤال في لسانه: "لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟..."[٢٠٥] معتمدا ضمير الغائب، ثم سرعان ما استبدل به ضمير المخاطب: "

– لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟"[٢٠٦]، ويأتي الصدى من الصحراء:

– "لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟"[٢٠٧] بعد ذلك تستبدل الصحراء الفعل "تقرعوا" بالفعل "تدقوا"، ثم تغيب الجملة ولا يبقى منها غير أداة الاستفهام "لماذا؟" فتتكرر ثلاث مرات أخرى[٢٠٨].

بهذه الصرخة يلقي أبو الخيزران اللوم على الرجال الثلاثة، فلو أنهم قد دقـوا جدران الخزان، لتغير مصيرهم، هذه الصرخة تصدر عن أبـي الخيزران الذي قـادهم إلى الموت، فهي غير منطقـية – من وجهة نظر الدكتور أحمد أبو مطر – وإنما هي لا تزيد على نوع من العزاء النفسـي لأبي الخيزران[٢٠٩] ، لكن البحث يخالف هذا الرأي، المنطقي في الأمر أنها تصدر عن أبي الخيزران الذي كتب عليه أن يقضي حياته في عالم زائف يزور الحقائق، كما مر قبل قليل، هكذا تأتي هذه الصرخة استمراراً لسلسلة الأكاذيب والحكايات الملفقـة التي رواها عن الجماجم والهياكل العظمية المتناثرة في الصحراء، وعن الذين ماتوا جوعاً وعطشـاً وهم يقـطعون الطريق، لنتذكر الفضاء المحيط به حين إطلاقه لهذه الصرخة، في البدء " كانت الأضواء الشاحبة ترتعش على طول الطريق، وكان يعرف أن هذه الأعمدة التي تتسحب أمام شباك سيارته سوف تنتهي بعد قليل"[٢١٠] وحـين وصل إلى المكان المحدد " أطفأ فانوسي سيارته الكبـيرين"[٢١١] وحـين باشر عمله بإلقاء الجثث " كان الظلام كثيفاً مطبقاً وأحس بـالارتياح لأن ذلك سوف يوفر عليه رؤية الوجوه"[٢١٢] هكذا تترسخ طبيعة العلاقة بـين الضوء والاخصاء ، كما مر قبل قليل، لقد كان أبـو الخيزران عاجزا كل العجز عن إيصال الرجال الثلاثة إلى هدفهم في وضح النهار وتحـت الضوء، لكنه كان ناجحا في إبعاد معالم الجريمة عنه لأن الأمر قـد تمّ في عتمة الليل وتحت الظلام الكثيف.

كثير من الباحثين الذين تناولوا هذه الرواية اعتبـروا عبـارة" لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ " تعبيرا عن وجهة نظر المؤلف، وتعبيرا صادقـا عن الواقع المعيش، يقول الدكتور فخري صالح "لقد كان الوعي الفلسطيني

غارقا في ذهوله وانشغاله عن التفكير الجدي بمسألة التحـــرير (.. ..) إن الذات الباحثة عن نفســـها في هذه الرواية .. .. لا تســـتطيع الانفلات من قيودها بل تضل مكبلة إلى أغلال خلاصها الفردي باحثة في ذلك عن حلها الشخصي .. .. لقـــد كان على الشـــخصيات الثلاث أن تموت لتصل من خلال موتها إلى أفق السؤال المطروح في نهاية الرواية : لماذا لم تدقـــوا جدران الخزان؟"[٢١٣].

لكن الرؤية الحقيقية للمؤلف قد أدركها المخرج السينمي توفيق صالح عند إنتاجه لفلم "المخدوعون" أواخر عام ١٩٧١، فقـــــد جعل الفلم ينتهي بالثلاثة يدقون على جدران الخزان ويدقون، لكن سدى، فضجيج المكيفات المبردة يغطي على صوت الدق المتوالي على الخزان[٢١٤].

هوامش الفصل الثاني

١ – ينظر : هنري برغسون: ٢ :كمال يوسف الحاج : بيروت دار مكتبة الحياة:١٦ – ١٩.

٢- حدس اللحظة: فاستون باشلار: ت رضا عزوز وعبد العزيز زمزم: بغداد: ١٩٨٦ :٢٩ .

٣- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: -(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات): عبد القادر بن سالم: من منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق – ٢٠٠١: ٨٣ .

٤- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٨٠ – ١٨٢.

٥- الزمن في الأدب: هانز ميرهوف: ت الدكتور أسعد رزوق:: مؤسسة فرانكلين: القاهرة –نيويورك:: ١٩٧٢: ٢٤ ..

٦- نفسه:٢٩ .

٧- ينظر الزمان الوجودي: ٢٤٣ - ٢٤٤ .

٨- جدلية الزمن:غاستون باشلار: ت خليل أحمد خليل: المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع – الجزائر: ط٢ : ١٩٨٨ : ٤٧ .

٩- نفسه:١٨ .

١٠- ينظر: ألف باء النسبية: برتراند رسل: ت فؤاد كامل: بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٨٦: ١٤٦.

١١- عالم الرواية: رولان بونوروف و ريال أونوليه: ت نهاد التكرلي: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩١ : ١١٩ .

١٢- نفسه: ١٢٦ .

١٣- نفسه: ١٢٦ .

١٤- ينظر: نفسه: ١٢٩ – ١٣٣ .

١٥- نحو رواية جديدة :١٣٥ .

١٦- نفسه: ١٣٦ .

١٧- ينظر: المكان نفسه.

١٨- ينظر: عالم الرواية.

١٩- ينظر: بناء الرواية: سيزا قاسم: ٣٧ .

٢٠- ينظر: النقد والأسلوبية:٦٢.

٢١- ينظر: نصوص الشكلانيين الروس: ١٧٩.

٢٢- ينظر: الإنشائية الهيكلية: تودوروف/ الثقافة الأجنبية/ خريف ١٩٨٢/ ١٥-١٧.

٢٣- ينظر: خطاب الحكاية ٤٧.

٢٤- المصطلح السردي (معجم مصطلحات): جيرالد برنس: ت عابد خرندار: القاهرة- المجلس الأعلى للثقافة: ٢٠٠٣: ٥.

٢٥- ينظر خطاب الحكاية: ٥١.

٢٦- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٩٧.

٢٧- الالسنية والنقد الادبي: ٩٦.

٢٨- ينظر: خطاب الحكاية: ٥٩.

٢٩- ينظر: نفسه: ٦٠.

٣٠- ينظر: المكان نفسه.

٣١- ينظر خطاب الحكاية: ٦١- ٦٢، وينظر التخييل القصصي: ٧٤.

٣٢- خطاب الحكاية: ٦٢.

٣٣- ينظر: خطاب الحكاية: ٦٤.

٣٤- ينظر: المكان نفسه: ٦٦.

٣٥- ينظر: نفسه: ٧٦.

٣٦- ينظر: نفسه: ٧٧.

٣٧- ينظر: نفسه: ٧٦- ٨٠.

٣٨- الاثار الكاملة: ١: ٣٨.

٣٩- الاثار الكاملة: ١: ٤٧.

٤٠- إشكالية الزمن الروائي: د.صالح ولعة: الموقف الأدبي: اتحاد الكتاب العرب بدمشق: العدد ٣٧٥: تموز ٢٠٠٢: ١٧.

٤١- تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٤ .

٤٢- ينظر: نفسه: ٦٥ .

٤٣- نفسه: ٤٤.

٤٤- ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٩.

٤٥- ينظر: هوامش الفصل الثاني: المبحث الأول (الترتيب): ١٨٩.

٤٦- ينظر: نفسه: ٤٦.

٤٧- ملاحظات: ح ر: حكاية رئيسة، س ر: استرجاع، س ش: استشراف، الحجم مقيس بالسطور.

٤٨- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ .

٤٩- نفسه: ٣٨ .

٥٠- نفسه: ٣٨ .

٥١- نفسه: ٤٢ .

٥٢- نفسه: ٤٣ .

٥٣- المكان نفسه.

٥٤- نفسه: ٤٥ .

٥٥- نفسه: ١ :٤٦ .

٥٦- المكان نفسه.

٥٧- نفسه: ٤٩ .

٥٨- المكان نفسه.

٥٩- نفسه: ٥٠ .

٦٠- المكان نفسه.

٦١- المكان نفسه.

٦٢- الآثار الكاملة: ١ : :٤٨ .

٦٣- نفسه: ١ : : ٥٣ - ٥٤ .

٦٤- نفسه: ٥٨.

٦٥- نفسه: ٥٩ .

٦٦- ينظر: نفسه: ٥٣ .

٦٧- ينظر: نفسه: ٥٨ ، وقد وردت على الصيغة الآتية: "كلهم يتحدثون عن الطرق .. يقولون: تجد نفسك على الطريق".

٦٨- الآثار الكاملة: ١ : ٧١.

٦٩- نفسه: ٧٦.

٧٠- نفسه: ٨٥ .

٧١- المكان نفسه.

٧٢- الآثار الكاملة: ١ : : ٨٥ .

٧٣- نفسه: ١ : ١٣٠.

٧٤- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا): د.مراد عبد الرحمن مبروك: الهيئة المصرية العامة للكتاب:١٩٩٨:٥ .

٧٥- الكتابة في درجة الصفر: ٣٦ .

٧٦- دراسات في الرواية الأمريكية المعاصرة: جماعة: ت عنيد ثنوان رستم: دار المأمون - بغداد: ١٩٨٩ : ٥٩ .

٧٧- نفسه: ٥٨ .

٧٨- الآثار الكاملة: ١ : ١٣٠.

٧٩- المكان نفسه.

٨٠- ينظر: خطاب الحكاية: ١٠٢.

٨١- ينظر : نفسه: ١٠٢.

٨٢- ينظر : نفسه: ١٢٠ .

٨٣- ينظر : نفسه: ١٠٨ .

٨٤- الالسنية و النقد الأدبي: ١٠٣.

٨٥- ينظر : تقنيات السرد الروائي: ٨٢.

٨٦- ينظر : خطاب الحكاية: ١٠٨ .

٨٧- يراجع : نفسه : ١٠٨ – ١٠٩، تقنيات السرد الروائي ٨٤- ٨٥، (مع اختلاف في النسميات)، مدخل إلى نظرية القصة: ٨٥- ٨٩، الشعرية: لتودوروف: ٤٩ ، ومن الجدير بالملاحظة أن الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك قد حصر هذه الأشكال في ثلاثة أطلق عليها: التوقف الزمني، القفز الزمني،التوافق الزمني فجمع بالشكل الأخير المشهد و المجمل معا. (يراجع: بناء الزمن في الرواية المعاصرة: -٩٢ ٩١).

٨٨- ينظر : خطاب الحكاية: ١١٧.

٨٩- ينظر : نفسه: ١١٩.

٩٠- قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٤.

٩١- ينظر : خطاب الحكاية:١٠٩ .

٩٢- قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٥ .

٩٣- المراد بالغور تجميد حركة القصة بالوصف، وهو من الفعل "غار" أي: ذهب في الأرض.

٩٤- ينظر : خطاب الحكاية:١٠٢ .

٩٥- ينظر : التخييل القصصي: ٨١ .

٩٦- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ : من " أراح أبو قيس صدره" إلى " ثم تعبر إلى خلاياه".

٩٧- نفسه: ٣٨ .

٩٨- نفسه: ٤٣ .

٩٩- الآثار الكاملة١ : ٤٥ : "صوت الشط يهدر، والبحارة يتصايحــون (.....) الأفكار التي تجمعت كجيوش زاحفة من النمل".

١٠٠- نفســـه: ٥٠ : :" عاد، فارتمى ملقـــيا صدره فوق التراب الندي (....) وانصبت في شرايينه كالطوفان".

١٠١- ينظر: مدخل إلى نظرية القصة: ٨٦ .

١٠٢- خطاب الحكاية: ١١٢.

١٠٣- الآثار الكاملة: ١ : ٣٧ .

١٠٤- ينظر: نفسه من ص ٣٨ "وحين يلتقي النهران الكبــيران.." إلى ص ٤١ " وحين يلتقي النهران الكبيران..".

١٠٥- نفســه: من ٤١ "وفي الديوانية ســأله أحـــدهم، تلك الليلة" إلى ٤٢ " إذا هاجموكم أيقظوني، قد أكون ذا نفع.. ".

١٠٦- الآثار الكاملة: ١ : ٤٢ "ها هو إذن الشــط الذي" – ٤٣ "كي" تجد لقـــمة خبز؟".

١٠٧- نفسه: ٤٣ " إذن هذا هو شط العرب" – ٤٤ "- "كلا ! نريد صبياً! صبياً ! "

١٠٨- نفسه: ٤٥ "- " يا أبا قيس، أحس بأنني سألد ! " - "وألصق أذنه فوق خشــب الباب".

١٠٩- نفســه: ٤٦ "وراء هذا الشــط، وراءه فقــط" – ٤٧ "يهز الحــليب ليصير زبداً..".

١١٠- نفسه: ٤٧ "- " إذا وصلت إلى الشــط" – ٤٩ "، كانت غصة دامعة تمزق حلقه".

١١١- نفسه: ٤٩ "حين كرر الرجل السمين صاحــب المكتب" – ٥٠ " فاســتدار وانطلق إلى الشارع".

١١٢- بحيث يمكن قراءته على الصورة الآتية: أراح أبو قيس صدره فوق التراب

الندي، فبدأت الأرض تخفق من تحته: ضربات قـلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه... .. .. دور جسده واستلقـى على ظهره حاضنا رأسه بكفيه وأخذ يتطلع إلى السماء .. .. . نهض، واستند إلى الأرض بكوعيه وعاد ينظر إلى النهر الكبير كأنه لم يره قبل ذلك .. .. .. صوت الشط يهدر، والبحارة يتصايحون، والسماء تتوهج والطائر الأسود ما زال يحوم على غير هدى.. .. .. عاد، فارتمى ملقيا صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شـرايينه كالطوفان.

١١٣- بحيث يمكن قـراءته على الصورة الآتية: في كل مرة يرمي بـصدره فوق التراب يحس ذلك الوجيب كأنما قلب الأرض ما زال، منذ أن استلقى هناك أول مرة، يشق طريقاً قاسياً إلى النور قادماً من أعمق أعماق الجحيم .. .. أي هراء خبيث! والرائحة إذن؟ تلك التي إذا تنشقها ماجت في جبينه ثم انهالت مهومة في عروقه؟. كلما تنفس رائحة الأرض وهو مستلق فوقها خيل إليه أنه يتنسم شعر زوجه حين تخرج من الحمام وقد اغتسلت بالماء البارد.. الرائحة إياها، رائحة امرأة اغتسلت بالماء البارد وفرشت شعرها فوق وجهه وهو لم يزل رطيبـاً .. الخفقان ذاته: كأنك تحمل بين كفيك الحانيتين عصفوراً صغيراً..

الأرض الندية – فكر – هي لا شك بقايا من مطر أمس.. كلا، أمس لم تمطر! لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيظاً وغباراً ! أنسيت أين أنت؟ أنسـيت .. .. كانت بيضاء متوهجة، وكان ثمة طائر أسود يحـلق عالياً وحـيدا على غير هدى، ليس يدري لماذا امتلأ، فجأة بشعور آسن من الغربة، وحسـب لوهلة أنه على وشـك أن يبكي.. كلا، لم تمطر أمس، نحن في آب الآن.. أنسيت؟ كل تلك الطريق المنسابـة في الخلاء كأنها الأبد الأسود.. أنسيتها؟ ما زال الطائر يحـوم وحـيدا مثل نقـطة سوداء في ذلك الوهج المترامي فوقه.. نحـن في آب ! إذن لماذا هذه الرطوبـة في الأرض؟ إنه الشطّ ! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك .. .. ها هو إذن

الشط الذي تحدث عنه الأستاذ سليم قبل عشر سـنوات ! ها هو ذا يرتمي على بـعد آلاف من الأميال والأيام عن قريته وعن مدرسة الأستاذ سليم.. يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم !.. يا رحمة الله عليك ! لا شك أنك ذا حظوة عند الله حـين جعلك تموت قبل ليلة واحدة من سقوط القرية المسكينة في أيدي اليهود.. ليلة واحدة فقط.. يا الله ! أتوجد ثمة نعمة إلهية أكبر من هذه؟.. صحيح أن الرجال كانوا في شـغل عن دفنك وعن إكرام موتك.. ولكنك على أي حال بقـيت هناك.. بقـيت هناك ! وفرت على نفسك الذل والمسكنة وأنقذت شيخوختك من العار .. يا رحمة الله عليك يا أستاذ سليم .. ترى لو عشت، لو أغرقك الفقر كما أغرقـني.. أكنت تفعل ما أفعل الآن؟ أكنت تقبل أن تحمل سنيك كلها على كتفيك وتهرب عبر الصحراء إلى الكويت كي " تجد لقمة خبز ؟ .. .. وراء هذا الشط، وراءه فقط ، توجد كل الأشياء التي حرمها. هناك توجد الكويت.. الشيء الذي لم يعش في ذهنه إلا مثل الحلم والتصور يوجد هناك.. لا بد أنها شيء موجود، من حجر وتراب وماء وسماء، وليست مثلما تهوم في رأسه المكدود.. لا بد أن ثمة أزقة وشـوارع ورجالاً ونسـاء وصغاراً يركضون بـين الأشجار.. لا.. لا.. لا توجد أشجار هناك.. سـعد، صديقـه الذي هاجر إلى هناك واشتغل سواقا وعاد بأكياس من النقود قال إنه لا توجد هناك أية شجرة.. الأشـجار موجودة في رأسك يا أبا قيس.. في رأسك العجوز التعب يا أبا قيس.. عشر أشجار ذات جذوع معقدة كانت تساقـط زيتونا وخيرا كل ربـيع.. ليس ثمة أشـجار في الكويت، هكذا قال سـعد.. ويجب أن تصدق سـعدا لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك.. كلهم يعرفون أكثر منك.. كلهم. في السـنوات – العشـر الماضية لم تفعل شيئاً سوى أن تنتظر.. لقد أحتجت إلى عشر سنوات كبـيرة جائعة كي تصدق أنك فقدت شجراتك وبيتك وشبابك وقريتك كلها.. في هذه السـنوات الطويلة شـق الناس طرقهم وأنت مقع ككلب عجوز في بيت حقـير.. ماذا تراك كنت تنتظر؟ أن تثقب الثروة سقف بيتك.. بيتك؟ إنه ليس بيتك.. رجل كريم قال لك: أسكن هنا ! هذا كل شيء وبعد عام قال لك أعطني نصف الغرفة، فرفعت أكياسا مرقعة من الخيش

بينك وبين الجيران الجدد.. وبقيت مقعيا حــتى جاءك ســعد وأخذ يهزك مثلما يهز الحليب ليصير زبداً.. .. .. غصة ذاق مثلها تماما حين وصل إلى البــصرة وذهب إلى دكان الرجل السمين الذي يعمل في تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، وقف أمامه حــاملا على كتفيه كل الذل وكل الرجاء اللذين يســـتطيع رجل عجوز أن يحملهما.. وكان الصمت مطبقاً مطنا.. .. هناك بدأت المخلوقات تغيم وراء ســتار من الدمع. اتصل أفق النهار بالســماء وصار كل ما حــوله مجرد وهج أبــيض لا نهائي.

١١٤– الجسد (نصوص مترجمة) : هشام الحاجي: نقوش عربــية: تونس: د.ت: ٥٨.

١١٥– السميائات. مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنگـــــــراد: منشورات الزمان، الرباط، ٢٠٠٣: الفصل السادس:

http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca7.htm

١١٦– ينظر: المكان نفسه.

١١٧– الآثار الكاملة: ١ : ٣٨.

١١٨– نفسه: ١ : ٤٥ .

١١٩– ١– وقف أسعد أمام الرجل الســمين صاحــب المكتب الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت ، ثم انفجر: خمسة عشر ديناراً ســأدفعها لك؟.. لا بأس ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط.. حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة :

– لماذا؟

– لماذا ؟ ها! لأن الدليل الذي سترســلونه معنا ســوف يهرب قبــل أن نصل إلى منتصف الطريق! خمسة عشر ديناراً، لا بــأس .. ولكن ليس قبــل أن نصل..

طوى الرجل أوراقا صفراء أمامه وقال بلؤم:

– أنا لا أجبرك على أي شيء.. أنا لا أجبرك. – ماذا تعني؟

- أعني أنه إذا لم تعجبك شروطنا فبوسعك أن تستـــدير ، وتخطو ثلاث خطوات ، وستجد نفسك في الطريق .

٢ - ألا تسمع؟ أنني رجل مشغول جداً ، قلت لك: خمسة عشر دينار وسأوصلك إلى الكويت ، طبعا عليك أن تمشي قليلا ولكنك فتى في غاية القوة ، لن يضرك هذا.

- ولكن لماذا لا تصغي إلي؟ قـــلت لك أنني ســأعطيك المبـــلغ إذا ما وصلنا إلى الكويت.

- ستصل ! ستصل !

- كيف ؟

- إنني أقسم لك بشرفي أنك ستصل إلى الكويت !

- تقسم بشرفك ؟

٣- وفجأة بدأت الأوراق الصفر تتطاير فانحنى يلمها:

شكرا..شكرا.. إن هذه المروحـــة الملعونة تطير الأوراق من أمامي، ولكن دونها ليس بوسعي أن أتنفس.. ها! ماذا قررت؟.

- هل أنت متأكد من أن الدليل الذي سترسله معنا لن يهرب؟

- كيف يهرب أيها الغبي؟ ستكونون أكثر من عشرة أشخاص.. لن يكون بوسعه أن يهرب منكم ..

- وإلى أين سيوصلنا؟ حتى طريق الجهرة، وراء المطلاع، وهناك ستكونون داخل الكويت.. هل سنمشي كثيرا؟.

- ست أو سبع ساعات فقط.

٤- هدأ غضبه مطبقا فمه بأحكام وشد أصابعه على النقود الملتفة في جيب بنطاله، ثم قال:

- لا، لا، سأسلمك النقود حالما تجهز الرحلة تماماً.. سوف أراك مرة كل يوم.. إنني أنزل في فندق قريب.. ابتســـم الرجل الســـمين، ثم تطاولت ابتســـامته فانفجر ضاحكاً بصخب:

من الخير لك أن لا تضيع وقتك يابني .. كل المهربين يتقاضون نفس الســـعر ،

نحن متفقون فيما بيننا.. لا تتعب نفسك.. وعلى أي حال: احتفظ بنقودك حتى تجهز الرحلة، أنت حر.. ما اسم الفندق الذي تنزل فيه؟

- فندق الشط.

آه ! فندق الجرذان !

٥- قال الرجل السمين صاحب المكتب:

- " الجرذ حيوان كريه.. كيف بوسعك أن تنام في ذلك الفندق؟ "

- " أنه رخيص ".

نهض الرجل السمين صاحب المكتب واقــترب منه ثم وضع ذراعه الثقــيلة فوق كتفيه:

- تبدو متعبا أيها الفتى.. ماذا حدث ؟ هل أنت مريض؟ "

- " أنا ؟ كلا ! "

-" إذا كنت مريضا قل لي .. قد أستطيع أن أساعدك. لي كثير من الأصدقاء يعملون أطباء .. واطمئن ، لن تدفع شيئا ..

- بارك الله فيك ، ولكنني تعب قــليلا .. هذا كل ما في الأمر .. هل ســيتأخر إعداد الرحلة ؟

- "كلا ، نحمد الله أنكم كثر .. خلال يومين ستجد نفسك على الطريق .. "

- أدار ظهره واتجه إلى الباب ، ولكن قبل أن يتجازه سمع الرجل السمين يقهقه من وراء كتفيه :

- " .. لكن حاذر أن تأكلك الجرذان

١٢٠ - ولكنه كذب عليه ! استغل براءته وجهله ، خدعه ، أنزله من السيارة ، بعد رحلة يوم قائظ ، وقال له أن يدور حول الإتشفور كي يتلافى الوقوع في أيدي رجال الحدود ، ثم يلتقيه على الطريق!

١٢١- خرج مروان من دكان الرجل السمين الذي يتولى تهريب الناس من البصرة إلى الكويت، فوجد نفسه في الشارع المسقوف المزدحم الذي تفوح منه رائحة التمر وسلال القش الكبيرة..

ولكنه ما أن ترك الجدار وبدأ يمشي في الزحام حتى شعر بيد تربت على كتفه..

لا تيأس إلى هذا الحد.. إلى أين ستذهب الآن؟

كان الرجل الطويل قد بدأ يسير إلى جانبه بألفة، وحين نظر إليه خيل له أنه قد شاهده في مكان ما من قبل، ولكنه رغم ذلك، ابتعد عنه خطوة وصب فوق وجهه عينين متسائلتين، فقال الرجل:

– إنه لص شهير.. ما الذي قادك إليه ؟

أجاب بعد تردد قصير:

– كلهم يأتون إليه..

اقترب الرجل منه وشبك ذراعه بذراعه كأنه يعرفه منذ زمن بعيد:

– أتريد أن تسافر إلى الكويت؟

– كيف عرفت؟

– لقد كنت واقفاً إلى جانب باب تلك الدكان، وشهدتك تدخل ثم شهدتك تخرج.. ما اسمك؟

– مروان.. وأنت؟

– إنهم ينادونني " أبو الخيزران ".

– حسناً، ماذا تريد مني؟

– تجاهل أبو الخيزران السؤال بسؤال من عنده

– لماذا تريد أن تسافر إلى الكويت؟

– أريد أن أشتغل.. أنت تعرف كيف تجري الأمور هنالك. منذ شهور طويلة.

وأنا .. صمت فجأة ووقف.

– أتريد أن تبقى واقفا هنا إلى الأبد؟

نفض رأسه وسار.. كان " أبو الخيزران " ينظر إليه من طرف حدقيته، وخيل إليه أنه على وشك أن يبتسم ساخراً.

- ما بالك تفكر بـــهذا الشـــكل؟ أن التفكير غير ملائم لك يا مروان، ما زلت صغير السن.. والحياة طويلة..

وقف مرة أخرى وألقى برأسه إلى الوراء قليلا:

- والآن .. ماذا تريد مني؟. واصل " أبو الخيزران " المسير فلحق به من جديد:

- أستطيع أن أهربك إلى الكويت.

- كيف ؟

- هذا شأني أنا. أنت تريد أن تذهب إلى الكويت أليس كذلك؟ ها هو ذا إنسان بوسعه أن يأخذك إلى هناك.. ماذا تريد غير ذلك؟

- كم ستأخذ مني ؟

هذا ليس مهما في الواقع ...

- إنه المهم .

ابتسم أبو الخيزران ابتسامة واسعة فانشقـــت شـــفتاه عن صفين من الأســـنان الكبيرة الناصعة البياض ثم قال:

- سأخبرك الأمر بـــكل صراحـــة.. أنا رجل مضطر للذهاب إلى الكويت، قـــلت لنفسي: لا بأس من أن أرتزق فأحمل معي بعض من يريد أن يذهب إلى هناك .. كم بوسعك أن تدفع؟

- خمسة دنانير..

- فقط ؟ - لا أملك غيرها.

- حسناً، سأقبلها..

وضع أبو الخيزران يديه في جيبه ومضى يسير بخطوات واسعة حتى أوشـــك مروان أن يضيعه، فاضطر إلى اللحاق به مسرعاً، إلا أن أبا الخيزران وقـــف فجأة وهز أصبعه أمام فمه:

ولكن ! لا تقل ذلك لأي إنسان.. أعني إذا طلبت من رجل آخر عشرة دنانير فلا تقل له إنني أخذت منك خمسة فقط..

– ولكن كيف تريدني أن أثق بـك؟ فكر أبـو الخيزران قـليلا ثم عاد فابتسـم تلك الابتسامة الواسعة وقال:

– معك حق! سـتعطيني النقـود في ساحـة الصفاة في الكويت.. في العاصمة في منتصف العاصمة، مبسوط؟

– موافق !

– ولكننا سنحتاج إلى عدد آخر من المسافرين.. وعليك أن تساعدني، هذا شرط.

– إنني أعرف واحدا ينزل معي في الفندق ويرغب في السفر.

– هذا رائع، أنا أعرف واحداً آخر.. إنه من بلدتي في فلسـطين أيام زمان قابـلته صدفة هنا.. ولكنني لم أسـألك.. ماذا تريد أن تفعل في الكويت.. هل تعرف أحدا؟ وقف مرة أخرى، إلا أن أبـا الخيزران شـده من ذراعه فعاد يخب إلى جانبه..

– إن أخي يعمل هناك. هز أبو الخيزران رأسه فيما كان يسير متعجلا ثم رفع كتفيه فغاصت عنقه وبدأ أقصر من ذي قبل..

– وإذا كان أخوك يشتغل هناك.. فلماذا تريد أنت أن تشتغل؟ الذين في سنك ما زالوا في المدارس!..

– لقد كنت في المدرسة قبل شهرين، ولكنني أريد أن أشـتغل الآن كي أعيل عائلتي وقف أبو الخيزران ثم رفع كفيه من جيبه وثبتهما على خصريه وأخذ يحدق إليه ضاحكاً:

– ها ! لقد فهمت الآن.. أخوك لم يعد يرسل لكم نقوداً، أليس كذلك؟

هز مروان رأسه وحاول أن يسير، إلا أن أبا الخيزران شده من ذراعه فأوقفه..

– لماذا؟ هل تزوج ؟

حدق مروان إلى أبي الخيزران مشدوها ثم همس:

– كيف عرفت؟

– ها ، الأمر لا يحتاج إلى ذكاء خارق، كلهم يكفون عن إرسال النقود إلى عائلاتهم

حين يتزوجون أو يعشقون.. أحس مروان بخيبة أمل صغيرة تنمو في صدره، لا لأنه فوجئ، بل لأنه اكتشف أن الأمر شائع ومعروف، لقد كان يحسب أنه يخنق صدره على سر كبير لا يعرفه غيره: حجبه عن أمه وأبيه طوال شهور وشهور.. وها هو الآن يبدو على لسان أبي الخيزران كأنه قاعدة معروفة وبديهية:

– ولكن.. لماذا يفعلون ذلك؟ لماذا يتنكرون لـ....

صمت فجأة، كان أبو الخيزران قد بدأ يضحك:

–أنا مبسوط أنك ستذهب إلى الكويت لأنك ستتعلم هناك أشياء عديدة.. أول شيء ستتعلمه. هو أن: القرش يأتي أولا، ثم الأخلاق.

١٢٢– * لم تكن له أية فكرة محددة عن وجهته الجديدة.. فهناك، داخل الدكان، تقطعت آخر خيوط الأمل التي شدت، لسنوات طويلة، كل شيء في داخله.. كانت الكلمات الأخيرة التي لفظها الرجل السمين حاسمة ونهائية، بل خيل إليه أنها كانت مصبوبة من رصاص:

* ولكنها كانت كافية ليكتشف فيها عبث أية محاولة يقوم بها لترميم كرامته، بل إنه أحس. حتى عظامه، بأنه قد أخطأ خطأ لا يغتفر ، فأخذ يمضغ ذله وعلامات الأصابع فوق خده الأيسر تلتهب.

* تراه ماذا سيفعل الآن ؟ لم يكن يريد أن يسأل السؤال لنفسه قط.. ولكنه ليس يدري لماذا كان يحس بنوع من الارتياح.. ترى ما السبب في ذلك؟ لقد أحب أن يشغل نفسه بالتقصي عن السبب.. ثمة شعور يملأ جانباً من ، رأسه ويوحي له بالارتياح والسعادة، ولكنه لم يكن ليستطيع أن يفصله عن كل الأحداث المؤسية التي احتشدت في صدره خلال نصف الساعة الماضي..

* ربما يحدث هذا للمرة الأولى في حياته: أن يكون منفردا وغريبا في مثل هذا

الحشد من البشر.. ولكنه كان يريد أن يعرف سبب ذلك الشعور البعيد الذي يوحي له الاكتفاء والارتياح، شعور يشابه ذاك الذي كان يراوده بعد أن ينتهي من مشاهدة فيلم سينمائي فيحس بأن الحياة كبيرة وواسعة وأنه سوف يكون في المستقبل واحداً من أولئك الذين يصرفون حياتهم لحظة إثر لحظة وساعة أثر ساعة بامتلاء وتنوع مثيرين.. ولكن ما السبب في كونه يحس الآن مثل ذلك الشعور رغم أنه لم يشاهد منذ زمن بعيد فيلما من ذلك النوع، ورغم أن خيوط الأمل التي نسجت في صدره أحلاما كباراً قد تقطعت، قبيل لحظات، داخل دكان الرجل السمين؟ لا فائدة.. يبدو أنه لن يستطيع اختراق الحجاب الكثيف من خيبة الأمل الذي ارتفع دونه ودون ذلك الشعور الملتف على نفسه في مكان ما من رأسه.. وقرر، فيما بعد، أن لا يرهق رأسه قط.. وأن يشغل نفسه بالمسير.

١٢٣- الآثار الكاملة: ١ : ٧٥ .

١٢٤- الآثار الكاملة: ١: من ص ٨٩ : " اقتاد مروان .. " إلى ص ٩٤ : " تبعا لذلك، معروف ومحترم" .

١٢٥- نفسه: من ص ٩٧ : " – أنت تريد إذن أن تضعنا .. " إلى ص١٠٢: " صباح غدا الباكر أمام الفندق.

١٢٦- ١: ١٠٥- ١٠٦، من "– "سوف يأتي دور العجوز " إلى "فوق زجاج الواجهة".

١٢٧- نفسه: ١٠٦ – ١١٠ ، من "كان الضوء ساطعاً بحدة " إلى "وساقاه مرفوعتان إلى فوق".

١٢٨- الآثار الكاملة: ١: ١١٠ – ١١٨ ، من "مد أسعد يده" إلى "تلتهم الطريق..!".

١٢٩– نفسه: ١١٩ – ١٢٠ ، من "أبو الخيزران متعجل اليوم ! " إلى "إلى الطريق من جديد " .

١٣٠– نفسه: ١١٩ .

١٣١– الآثار الكاملة: ١ : ١٣١ – ١٣٢ ، من :" الشمس في وسط السماء" إلى :" وتخفق بهواجس واحدة".

١٣٢– نفسه: ١٣٢ – ٣٤ ، من " لقد التقت العيون فجأة" إلى " وانطلق إلى مقعده".

١٣٣– نفسه: ١٣٥ – ١٣٩ من " – ها ! أبو خيزرانة !" إلى".. آه يا ملعون يا أبا خيزرانه ".

١٣٤– نفسه: ١٤١ – ١٤٣ ، من :" أوقف السيارة بعنف " إلى نهاية الفصل.

١٣٥– نفسه: ١٤٨ – ١٥٢ ، من :" ثم أوقف سيارته وهبط" إلى نهاية الفصل.

١٣٦– خطاب الحكاية: ١١٧ .

١٣٧– نفسه: ١١١٤ .

١٣٨– صنعة الرواية: بيرسي لوبوك: ت عبد الستار جواد: بغداد – دار الشؤون الثقافية: ١٩٨١: ٧٤ .

١٣٩– ينظر: نظرية الرواية: (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة): د. السيد ابراهيم : دار أنباء – القاهرة: ١٩٩٨ : ١٢٠.

١٤٠– ينظر: بناء الزمن في الرواية: ١٢٣ .

١٤١– ينظر: خطاب الحكاية: ١٢٩ – ١٣٢ ، والشعرية لتودوروف: ٤٩ ، والتخييل القصصي: ٨٨ – ٨٩ .

١٤٢– ينظر: تولستوي: تحرير رالف إي ماتو: ت نجيب المانع: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٨٠: ١٨٠ .

١٤٣– ينظر: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي): ٨٧ .

١٤٤- الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

١٤٥- نفسه: ٤١ .

١٤٦- المكان نفسه.

١٤٧- نفسه: ٣٨ .

١٤٨- نفسه: ٤٢ .

١٤٩- الآثار الكاملة: ١ :٤٣ .

١٥٠- نفسه: ٥٣ .

١٥١- ينظر: نفسه: ٦٨ .

١٥٢- ينظر: نفسه : ٥٨ .

١٥٣- نفسه: ٥٤ .

١٥٤- ينظر: خطاب الحكاية: ١٥٥.

١٥٥- نفسه: ٥٧ .

١٥٦- نفسه: ٥٨ .

١٥٧- المكان نفسه.

١٥٨- نفسه: ٥٤.

١٥٩- نفسه: ٥٧.

١٦٠- نفسه: ٥٨.

١٦١- خطاب الحكاية ٥٨.

١٦٢- في الخطاب السردي : ٤٦ .

١٦٣- الآثار الكاملة: ١ : ٦٢.

١٦٤- الآثار الكاملة: ١ : ٦٧.

١٦٥- المكان نفسه.

١٦٦- نفسه: ٦٨.

١٦٧- الآثار الكاملة: ١ : ٦١.

١٦٨- المكان نفسه.

١٦٩- نفسه: ٦٢ .

١٧٠- نفسه: ٦١.

١٧١- نفسه: ٧١.

١٧٢- نفسه: ٧٤.

١٧٣- نفسه: ٧٦.

١٧٤- نفسه: ١ : ٧٣.

١٧٥- المكان نفسه.

١٧٦- المكان نفسه.

١٧٧- نفسه: ٧٤.

١٧٨- نفسه: ٧٦.

١٧٩- المكان نفسه.

١٨٠- نفسه: ٨٤.

١٨١- نفسه: ٧١.

١٨٢- نفسه: ٧٣.

١٨٣- نفسه: ١ : ٩٤.

١٨٤- المكان نفسه.

١٨٥- نفسه: ٩٦.

١٨٦- نفسه: ١ : ١٠٦.

١٨٧- المكان نفسه.

١٨٨- نفسه: ١٠٩.

١٨٩- نفسه: ١٠٩.

١٩٠- نفسه: ١١٠.

١٩١- المكان نفسه.

١٩٢- نفسه: ١٣٠.

١٩٣- السيميائيات: الفصل السادس:

http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca7.htm.

١٩٤- الآثار الكاملة: ١ : ١١٠ .

١٩٥- السيميائيات: الفصل السادس

http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca7.htm.

١٩٦- السيميائيات: الفصل السادس:

Http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/sca7.htm

إن المصدر الوحيد الذي أحالنا عليه المؤلف هو: "التيفاشي: نزهة الألباب في ما لم يذكر في كتاب، دار نجيب الريس ١٩٩٢" ولم نجد هذا المعنى في المعاجم الرئيسة، وقد تمت مراجعة لسان العرب والقاموس المحيط ومختار الصحاح.

١٩٧- الآثار الكاملة: ١ : ١٢٩.

١٩٨- نفسه: ١٣٠.

١٩٩- المكان نفسه.

٢٠٠- نفسه: ١٣١.

٢٠١- نفسه: ١٣٤.

٢٠٢- نفسه: ١ : ١٤٠ .

٢٠٣- المكان نفسه.

٢٠٤- نفسه: ١٤١.

٢٠٥- نفسه: ١٥٢.

٢٠٦- المكان نفسه.

٢٠٧- المكان نفسه.

٢٠٨- ينظر: نفسه: ١: ١٥٢.

٢٠٩- ينظر: الرواية في الأدب الفلسطيني (من ١٩٥٠ - ١٩٧٥): د.أحمد أبـــو مطر: بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط١ : ١٩٨٠: ٢٣٥ .

٢١٠- الآثار الكاملة: ١: ١٤٧.

٢١١- نفسه: ١٤٨.

٢١٢- نفسه: ١٥١.

٢١٣- في الرواية الفلســطينية: فخري صالح: بـــيروت: مؤسســــة دار الكتاب الحديث: ٢٠.

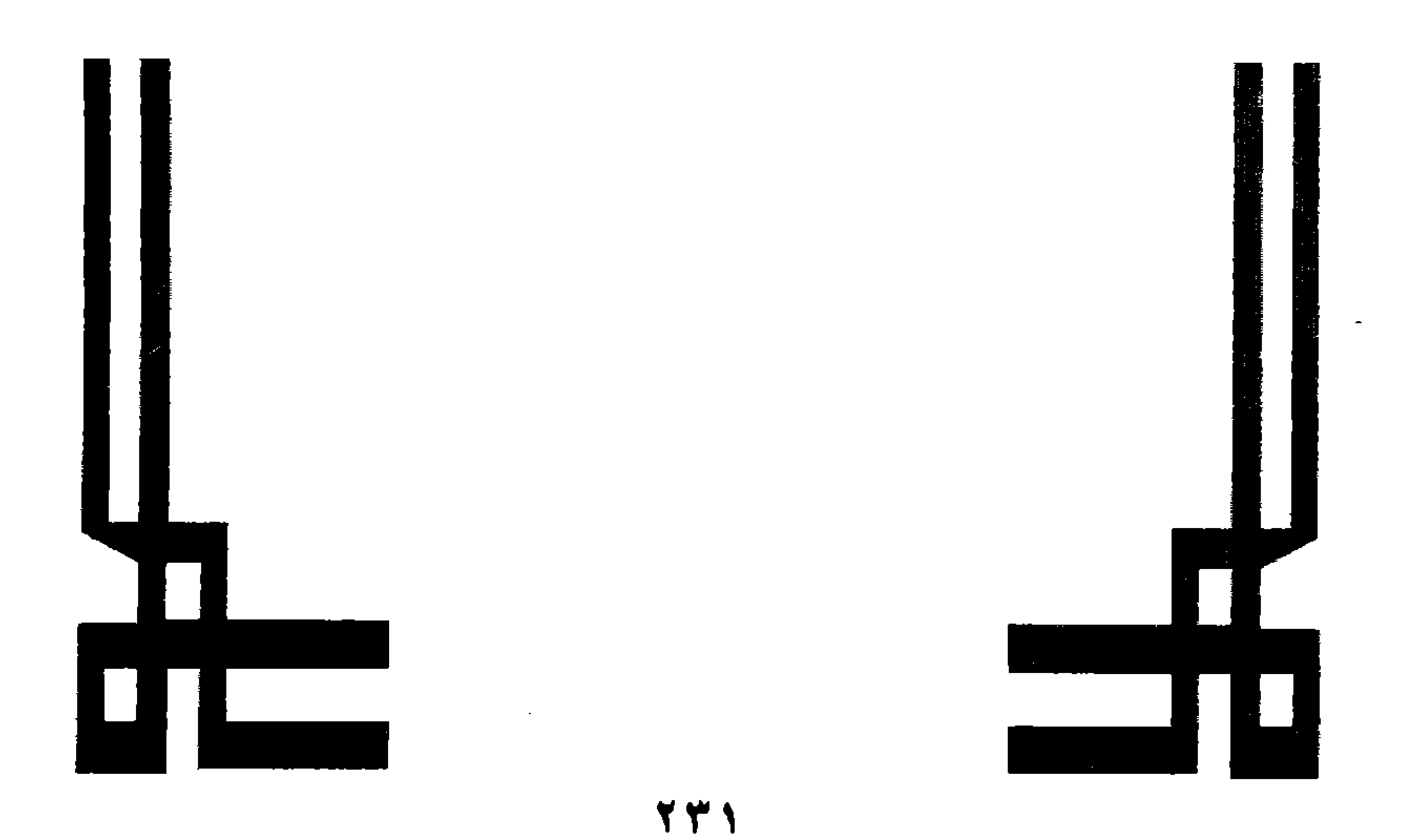
٢١٤- ينظر: شهادة شخصية: "في ذكرى غســـان كنفاني: المخدوعون رجال في الشمس.." أحمد دحبور: رؤية (مجلة شهرية بحـــثية متخصصة) تصدر عن: السلطة الوطنية الفلسطينية: الهيئة العامة للاستعلامات: نقلاً عن:

http://www.sis.gov.ps/arabic/roya/10/page13.html.

الفصل الثالث

الرؤية

الراوي والمروي له
نمط السرد واشتغاله السيميائي
وجهة النظر



بدءاً لا بد من القول أن هذا الفصل يناقــش الصفات التي يتصف بــها المبنى الحكائي في تقديمه المتن الحكائي، وهو يأتي جوابــا عن ســؤال طرحه تودوروف في أكثر من مجال: " ما الكيفية التي يدل بــها نص من النصوص ؟"[1] ، كما لا بــد من الإشــارة إلى أن مصطلح "وجهة النظر " point of view جاء من وضع هنري جيمس، في مطلع القــــرن العشرين، الذي ســعى إلى اختفاء صورة المؤلف الراوي العارف بــكل شيء وجعل ذلك مقياسا للجودة الإبداعية[2]، وقــد طبــق هذا المنهج على روايته (السفراء)[3]، لكن جذور "وجهة النظر" ترجع من بعض جوانبــها إلى إفلاطون وأرسطو، فقد تناولها الأول في جمهوريته مشيراً إلى اختفاء الشاعر في القصص وراء شخصية راويه قائلاً: " إن الشــاعر نفســه هو المتكلم، ولم يورد أقل إشارة لإفهامنا أن المتكلم شــخص آخر غيره، لكنه فيما تلا يتكلم بلسان كريسس وقد بذل الجهد ليحملنا على الاعتقاد أن ليس هوميروس المتكلم بــــل الكاهن العجوز"[4]، كما تطرق الثاني إلى هذا الموضوع ضمن الحديث عن الوجه الثالث للمحاكاة، محــدداً ثلاثة طرق لها:" بطريق القصص، إما بأن يتقمص الشــاعر شــخصاً آخر كما يفعل هوميروس، وإما بأن يظل هو هو لا يتغير وتارة بــأن يعرض أشــخاصه جميعهم وهم يعملون وينشطون"[5].

لقد أخذ هذا الموضوع أهمية كبيرة في مجال السرديات، حتى أن فيليب ستيفك جعل الحكم على قيمة الرواية متوقفاً على إدراكنا لوجهة النظر[6]، وبمرور الزمن اتخذت مصطلحات بديلة عدة، من بينها: التبئير وحــصر المجال والرؤية السردية... وكان لكل من هذه المصطلحات خصوصيته، الأمر الذي منح الخوض فيه تعقيدات منهجية كبيرة.

لقــد جاء جواب تودوروف عن ســـؤاله المذكور آنفا متوزعا على مبحــثين: الرؤى وســجلات الكلام، أمــا الرؤى فهي مصطلح يشــمل

مختلف أنماط الإدراك الملموسة في السرد[٧]، وهي تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية بينما تتعلق سجلات الكلام بطريقة الراوي في تقديم الحكاية: أيريها لقرّائه أم يقولها لهم؟[٨]، وقد عالج جيرار جينيت الموضوع ذاته تحت عنوان الصيغة، واضعاً إياها تحت مبحثين: المنظور والمسافة[٩]، يقابل الأول ما اصطلح عليه تودوروف بالرؤية، ويقابل الثاني سجلات الكلام، غير أنه أضاف فصلا آخر أطلق عليه "الصوت" يرتبط بشكل مباشر بموضوع هذا الفصل ويكمله، وقد سجّل مسوغات هذا العزل بين الصيغة والصوت بحجة التمييز بين من يرى، وهو سؤال يتعلق بالصيغة، وبين من يتكلم، وهو سؤال يتعلق بالصوت، أي بين الشخصية التي توجه وجهةَ نظرها المنظور السردي وبين الراوي[١٠]، وكان للباحثة ميك بال ملاحظات قيمة على هذا الموضوع، من بينها ما يتعلق بالتسلسل المنهجي للتحليل، حيث ترى أن الإجابة عن السؤال "من يرى؟" هو الذي يجب مناقشته قبل الانتقال إلى الشخصية المرئية، ثم تضيف أنه " لما كان صعباً تحديد من يرى بدون اعتبار الشيء الذي بوساطته تصلنا هذه الرؤية أي السرد، كان علينا قبل ذلك معرفة " من يتكلم؟" وهذا سؤال الصوت"[١١].

استجابة لهذه الملاحظة كان لا بد من مخالفة جينيت الذي قدم دراسة الصيغة على دراسة الصوت، أن نجعل المبحث الأول لدراسة من يتكلم، ونؤجل دراسة من يرى إلى المبحث الأخير من هذا الفصل.

ومن الذين تناولوا هذا الموضوع على الصعيد العربي الدكتورة يمنى العيد، وقد قسمته على ثلاثة مباحث: الأول هيئة القص والثاني نمط القص والثالث زاوية الرؤية والموقع (وقد أفردت للأخير فصلاً كاملاً)، يقابل الأول مبحث المنظور عند جينيت ويقابل الثاني مبحث المسافة، أما الثالث فيتناول جانباً مما تناوله جينيت في فصل الصوت[١٢].

واستفادة من جميع المناهج، فإن هذا الفصل سيتوزع على ثلاثة مباحث: يأخذ الأول اسم الراوي والمروي له، ويحمل الثاني اسم نمط السرد واشتغاله السيميائي، ويمنح الثالث اسم وجهة النظر.

* * *

الراوي والمروي له

من المتحدث إلى القارئ ؟

ما موقعه من الأحداث ؟

ما وسائله ؟

ما المسافة التي يضعها بين القارئ والأحداث ؟

تلك أسئلة طرحها نورمان فردمان[١٣]، والإجابة عليها تشكل مادة هذا المبحث.

من المتحدث إلى القارئ ؟ أهو المؤلف أم شخص آخر؟ لقد جرت الإشارة في مقدمة هذا الفصل إلى رأي إفلاطون في هذا الأمر، والتمييز بين هوميروس والكاهن العجوز، ويأتي جينيت ليوضح الفارق بين الإثنين، منتقدا الدارسين الذين يخلطون بين الراوي والمؤلف وبين المروي له والقارئ، فهو يرى أن هذا الخلط قد يكون منطقياً حينما يكون النص المقروء حكاية تاريخية أو سيرة ذاتية حقيقية، لكن الأمر يختلف مع الحكاية التخيلية[١٤]، فبين القارئ والمؤلف يقف الراوي والمروي له، إذ أن المؤلف – في الفنون القصصية – لا يتكلم بصوته هو، وإنما يفوّض راويا متخيلا يتولى عملية السرد، موجها كلامه إلى مستمع متخيل يسمى المروي له، لذلك سمي الراوي بالأنا الثالثة للكاتب[١٥]، وقد قسم شعيب حليفي العلاقة بين الراوي والمؤلف، في الأعمال الفنطازية، على ثلاثة أنماط: في النمط الأول يكون الراوي مطابقا للمؤلف كما هو حاصل في

السيرة الذاتية، وفي النمط الثاني تتقاطع شخصية الراوي بشخصية المؤلف في عدة نقاط، بها يتقاطع الواقعي بالمتخيل، وبذلك يتحقق الإيهام بواقعية الحدث، أما في النمط الثالث فيتحقق الفصل التام بين المؤلف والراوي، بحيث لا يترك الراوي للمؤلف أي مجال للظهور[١٦]، أن هذه الأنماط الثلاثة لا تقتصر على الرواية الفنطازية، بل تمتد لتشمل مختلف النصوص السردية.

إن الراوي هو الواسطة بين مادة القصة والمتلقي، فهو الذي يقوم بصياغة تلك المادة[١٧]، وبتعبير أدق: " هو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي"[١٨]، أما المروي له "فهو الشخص الذي يوجه له السرد داخل النص القصصي"[١٩].

ولعل من أوائل الذين تطرقوا إلى موضوع الراوي هو الشكلاني الروسي توماشفسكي في مقاله الموسوم بنظرية الأغراض، إذ قسم الراوي على صنفين، بناء على نظام السرد الذي يقدمه في الرواية، ففي السرد الموضوعي يكون الراوي مطلعاً على كل شيء ، بما في ذلك الأفكار السرية للشخصيات، بينما نجده في نظام السرد الذاتي يتتبع بعينيه مسار الأحداث، مقدما تفسيراً لكيفية حصوله على كل معلومة يذكرها ويضيف أن النظامين قد يختلطان في عمل واحد، فيتتبع الراوي مصير شخصية معينة، على وفق ما يجري في السرد الموضوعي، ثم ينقلنا إلى شخصية أخرى بنفس الطريقة، ويحرص الكاتب على عدم ذكر ما تجهله الشخصية[٢٠]. وقد تطوّر هذا الرأي على يد أوسبنسكي، إذ وجد في تضافر هاتين الرؤيتين والتعارض بينهما دفعاً كبيراً لتطور الفن القصصي[٢١].

بعد ذلك نجد بويون يعرض للراوي ثلاثة أنماط رئيسة هي:

أ- **الرؤية الخلفية (الراوي < الشخصية):** ويكون الراوي في هذا النمط فوق شخصياته لا خلفهم، دائم الحضور يسيّر بإرادته قصة حياتهم،

وهنا يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصية، فيعرف حتى أسرار شخصياته،ويسمي النقد الأنجلوسكسوني هذا النمط بـ "الحكاية ذات السارد العليم" وكثيرا ما نجدها في السرد الكلاسيكي، ويعلق فريدمان على هذا النمط من الرواة بأنه يجعلنا أمام وجهة نظر المؤلف مباشرة، إلا أنه يرفض هذه التسمية، بسبب محدودية معرفة أو وجود هذا الراوي ويصطلح عليه بـ "الراوية المتنوع".

ب- الرؤية المحايثة (الراوي = الشخصية): وتتطابق في هذه الرؤية معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات، وفيه يمكن أن يقدم السرد بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، طبقا للرؤية التي تنظر بها الشخصية للأحداث، والراوي في هذا النمط لا يستطيع أن يقدم تفسيراً للأحداث قبل أن تجده الشخصيات ذاتها، فهو يختار شخصية محورية، ويدخل إلى سلوكها وكأنه يمسك بها، فتصير رؤيتها نفس الرؤية الشخصية المركزية، فمن خلالها نرى الشخصيات الأخرى،ومعها نعيش الأحداث المروية، ويسمي لوبوك هذا النمط بالحكاية ذات وجهة النظر.

ج- الرؤية الخارجية (الراوي > الشخصية): وفيه يصف الراوي ما يراه أو يسمعه فقط، وكأنه شاهد لا يعرف شيئا، إن الخارج الذي عناه بويون هو السلوك الملحوظ والمنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه، أن الخارج في هذه الحالة يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي[٢٢].

بينما نجد وين بوث يقدم تصنيفا آخر للرواة يأخذ الصورة الاتية : الكاتب الضمني، والراوي غير المعروض، والراوي المعروض، ويصنف الأخير بدوره إلى: الراصد والشاهد والمشارك في الأحداث[٢٣].

أما جيرار جينيت فيقدم أربعة أصناف للراوي اعتماداً على علاقة

الراوي بالقصة وموقعه منها، هكذا يكون الراوي إما غائباً عن القصة وإما حاضراً فيها، فيسميه في الحالة الأولى غيري القصة وفي الثانية مثلي القصة، أما من حيث الموقع من القصة، فالراوي إما أن يقف خارج القصة أو داخلها، وعليه فإن تصنيف الرواة سيكون على الصورة الآتية:

١- **خارج القصة غيري القصة:** راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.

٢- **خارج القصة مثلي القصة:** راوٍ من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة به.

٣- **داخل القصة غيري القصة:** راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصة هو غائب عنها.

٤- **داخل القصة مثلي القصة:** راوٍ من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به(٢٤).

هكذا تتعدد أنماط الرؤية وتتشعب، وما سبب ذلك إلاّ لأن "الرواية كناية عن عمل فكري في المرتبة الأولى – بحسب د. شجاع مسلم العاني – وهي في المرتبة الثانية، صياغة جمالية لهذا العمل الفكري، ومعطيات الواقع هي التي تقترح نوعية هذا العمل وصياغته الجمالية"[٢٥].

وحين نبحث عن النمط المهيمن من هذه الأنماط على رواية "رجال في الشمس" نجد الراوي يبدأ عمله مجهولاً مستعيناً بضمير الغائب، راسماً صورة للمظاهر الخارجية للشخصية وحركاتها والفضاء المحيط بها وأحاسيسها الداخلية وانفعالاتها، حتى أن ذلك السرد ليوحي إلى القارئ أنه أمام راو من الصنف الأول – على وفق بويون– عليم بكل شيء، لكن هذا الوهم سرعان ما يتبدد ، حين نحس أن الراوي ينظر لما يحيط به بعيني الشخصية، ثم سرعان ما ينتقل إلى شخصية أخرى فيتماهى بها، راصداً الأحداث والمرئيات بعينيها، وبذلك يقترب الراوي من النموذج الذي ذكره

توماشفسكي والناتج عن اختلاط النظامين في عمل واحد، فيتتبع الراوي – كما مر آنفا – مصير شـــخصية معينة، على وفق ما يجري في الســـرد الموضوعي، ثم ينقلنا إلى شخصية أخرى بنفس الطريقة، وحين نستغرق في مواصلة القراءة سنجده راوياً من النمط الثاني راوياً مصاحبـــاً (راوٍ = شــــخصية)، وهو على وجه الدقـــة الراوي الذي أطلق عليه فريدمان (الشخص الثالث الذاتي) والذي حدد خصائصه بـــأنه "بـــعيد عن أن يكون كلي العلم.. فهو يرى ويحس بعيني وحواس شخصية واحدة يحبس نفســه على منظور منفرد، باتساق كثير أو قـــليل، (....) وهو يضبـــط عمليات التحول إلى الداخل في شخصية أو أكثر من الشـــخصيات المركزية"[٢٦].
هكذا استطاع راوي "رجال في الشمس"، بفضل تنقله من موقع شـــخصية إلى مواقـــع أخرى، أن يعرض علينا رؤى متبـــاينة لجميع الشـــخصيات الرئيسة في الرواية، فيرينا أبا الخيزران بـــعيني مروان مرة: " لأول مرة منذ رآه ..... أو بقـــية عظامه"[٢٧]، ويســـلطنا على أفكاره الداخلية كما يراها أسعد مرة أخرى: " أحس أســـعد بـــأن أبـــا الخيزران يريد تغيير موضوع الزواج الذي أثاره بسؤاله"[٢٨]، وللسبب ذاته نلاحظ غياب وصف الشخصية حين يكون الشخص وحـــيداً في فضاء الأحـــداث: "وصل إلى أعلاها فأطفأ المحرك وترك السيارة تتزلق قليلًا ثم أوقفها وقفز من الباب إلى ظهر الخزان. خرج مروان أولاً"[٢٩] ، لكن الوصف يكـــون مفصـــلاً ودقيقاً حين تلتقي عدة شـــخصيات: "كان وجهه محـــمرًا ومبـــتلاً، وكان بنطاله مغسولاً بالعرق أما صدره فقد انطبـــعت عليه علائم الصدأ فبـــدا وكأنه ملطخ بالدم.. نهض مروان وهبط السلم الحـــديدي بـــإعياء.. كانت عيناه حمراوين وكان صدره مصبوغاً بالصدأ"[٣٠].

يقـــسّم الراوي عرض حـــكايته على سبـــعة فصول، فيخصص لكل شـــخصية من الشـــخصيات الرئيســـة فصلاً، على مدى الفصول الثلاثة

الأولى، ويظل يتنقل بين هذه الفصول متماهياً في كل شخصية من الشخصيات الرئيسة، ويمارس الفعل ذاته مع الفصل الأخير، حيث يتماهي بشخصية أبي الخيزران، ولذلك كان لكل فصل من هذه الفصول فضاؤه المتميز، المرتبط سيكولوجيا وأيديولوجيا بالشخصية التي تهيمن عليه، أما الفصول الثلاثة الأخرى (الرابع والخامس والسادس) فتغلب عليها صفة السرد الموضوعي المحايد، وأجمالاً نستطيع القول، أن أغلب الأحداث كانت تصل إلى المتلقي عبر عيون الشخصيات الرئيسة الأربع، والقليل منها يصل عبر عين الراوي مباشرة، ومن ثم فإن هذه التقنية تجعل من الرواية رواية أصوات، إذ يكون لكل شخصية صوتها ووجهة نظرها على المستويين النفسي والأيديولوجي، كما يكون للراوي صوته ووجهة نظره، وسيتضح ذلك في المبحث الأخير من هذا الفصل، ومن ثم نستطيع القول أن الهدف السيميائي وراء اختيار الرؤية المحايثة هو إدراك تعدد وجهات النظر داخل العمل الواحد.

من التقنيات التي تستحق التوقف أمامها في الرواية، أن السرد جاء على مستويين زمانيين، كما مر في مبحث الزمن والسرد، وقد ظل استعمال ضمير الغائب قائما في مستوى الحاضر على امتداد الرواية، أما في المستوى الاسترجاعي، فإن الضمائر يعتريها التبدل أحياناً بين الغائب والمتكلم والمخاطب، في الفصل الأول، يبدأ استبدال الضمائر في اللحظة التي تقف فيها الشخصية على عتبة الاسترجاع، وهي تدخل في مونولوج داخلي، فيتحقق الانتقال من الغائب إلى المخاطب: "أنسيت؟ كل تلك الطريق المنسابة في الخلاء كأنها الأبد الأسود.. أنسيتها؟"[٣١] وبعد سطرين فقط : " إنه الشطّ ! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك؟"[٣٢]، وبعد عدة صفحات يتحقق الانتقال ذاته: " الأشجار موجودة في رأسك يا أبا قيس.. في رأسك العجوز التعب يا أبا قيس.."[٣٣]، وبعد

ســطور قــليلة: "ويجب أن تصدق ســعداً لأنه يعرف أكثر منك رغم أنه أصغر منك.. كلهم يعرفون أكثر منك....."[٣٤]، ويستمر لأكثر من عشرة أسطر معتمداً ضمير المخاطب للدلالة على شخصية أبــي قــيس، وفجأة يعود الضمير إلى هيئة الغائب: " سمعت زوجته كلام ســعد فنقــلت"[٣٥]، ويستمر الأمر على هذه الحال حتى ينتهي الفصل، يسمي جيرمي هوثرون هذه التقنية باختيار التحويل، ويعني بذلك تحويل الرواية في خيال القارئ من منظور سردي إلى منظور سردي آخر[٣٦].

مرة واحدة في هذا الفصل يرد ضمير المتكلم تعبيراً عن شخصية أبي قيس، ضمن مونولوج داخلي يناجي خلاله الاستاذ سليم: " لو أغرقك الفقر كما أغرقني.. أكنت تفعل ما أفعل الآن؟"[٣٧].

ترى ما الدلالة التي تقف وراء هذا التلاعب في الضمائر؟ لقد واجه هذا السؤال الدكتور محمد الباردي عند دراسته لرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ، فجاء جوابه: " وأحياناً كثيرة تتداخل الضمائر فلا يمكن أن نفصل بينها دلالياً إذ تستبدل في المقطع السّرديّ ذاته دون أن يكون لهذا الاستبدال دلالة محدّدة"[٣٨]، ويضيف بعد ذلك "إنّ السّارد يتبــنّى رواية بــطله جملةً وتفصيلاً إلى درجة أنّنا أحياناً كثيرة لا نستطيع أن نميّز بين صوت السّارد وصوت البــطل الرّوائي (....) كذلك لا نســتطيع أن نميّز بــين خطاب السّارد والحوار الباطني الذي يكون عادة صوت البــطل الداخلي"[٣٩]، ثم يعلل الدكتور الباردي ذلك بــ " إن هذا الأسلوب في السّرد أسلوب ســائد يهيمن على الرّواية كلها، فهو أسلوب يتبــنّى فيه السّارد رؤيةً مصاحبــة تستبطن الشخصية المركزية وهي شخصية سعيد مهران التي تطفح على العالم الخارجي وتغرقه إغراقاً كلياً، فالفضاء لا يصور إلا بعين الشخصيّة المركزيّة التي هي عين السّارد:"[٤٠].

إن لميشال بوتور رأياً بهذا التلاعب في الضمائر فهو يعتقد أن الصيغة

الأساسية للرواية هي صيغة الغائب، و يرى أن استعمال صيغة أخرى من صيغ الضمائر نوع من المجاز[٤١]، ويعتقـــــد أن صيغة الغائب تعني أن السارد غير مكترث بما يحصل[٤٢]، ولنقل بكلام أدق أن اســتعمال ضمير الغائب يمنح السرد صفة موضوعيه، بإبعاده عن العواطف و الانفعالات، ومن هنا كانت هيمنة ضمير الغائب على السرد في "رجال في الشــمس"، لتخفيف النزعة الذاتية الانفعالية في عمل يتقــمص الراوي شــخصياته الرئيسة، فيقربه من السرد الذاتي الذي وصفه توماشفسكي، في مقدمة هذا المبحــث، لهذا السبـــب لم يرد ضمير المتكلم وضمير المخاطب إلا في مواضع ضيقة ، وهو لم يرد إطلاقا في مواضع السرد الرئيس، وإنما ورد ضمن المونولوجات الداخلية، فحــين يبــلغ الانفعال مداه الأقــصى يأخذ ضمير المخاطب مكان ضمير الغائب، كما وجدنا في الشواهد السابقة، مع أبي قيس، وكما نجده مع مروان مرة واحــدة، ومع أبــي الخيزران مرة واحدة أيضاً، غير أنه لا يرد نهائياً في مونولوجات أسعد الداخلية.

أما ضمير المتكلم فقــد ورد مرتين ضمن مونولوجين داخليين لأبـــي قيس، الأولى في الفصل الأول، وحين كان أبو قيس يحاور الأستاذ ســليم، فكان لابد من اعتماد ضمير المتكلم للتمييز بين الشخصيتين، كما مر قبــل قليل، والثانية عندما كانت الســيارة تتجه إلى المخفر الكويتي، وورد في موضعين ضمن مونولوجات أســــــــعد، ونجده ثلاث مرات ضمن مونولوجات أبــــي الخيزران، ولا نجد لضمير المتكلم حـــــضوراً في المونولوجات الداخلية لمروان، إلا ما ورد ضمن الرسالة التي بــعثها إلى أمه، ولنا معها وقفة لاحقة.

إن ضمير المخاطب يأخذ مداه الأوســع مع أبــي قـــيس، ويرد في مونولوج واحــد مع مروان ومثله مع أبــي الخيزران، ويغيب كلياً عن أسعد، بينما نجد ضمير المتكلم، يرد في موضعين مع أبي قــيس ومثله مع

أسعد ، ويرد في ثلاثة مواضع مع أبي الخيزران، ويغيب عن مروان، فما القواعد التي تتحكم بلعبة الضمائر هذه؟ لقد واجه هذا السؤال د. محمد الباردي في قراءته لرواية "الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف ، وجاء جوابه: "لا يعثر الباحث على قانون واضح يعتمده السّارد في التّراوح بين الخطاب الباطني في صيغة المتكلّم والحوار الباطني في صيغة المخاطب"[٤٣] ثم يعلل هذه الحالة بقوله: "صيغة اللانظام الّتي يبدو عليها السّارد من خلال أصواته المتعددة تعكس إلى حد بعيد حالة الفوضى الّتي عليها هذا العالم المرويّ الّذي يرفض النّظام والمنطق والعقل كما تجسّد إلى حد بعيد وضعية التشظّي الّتي عليها الشخصيّة المحوريّة وهي تعيش تناقضاتها العسيرة وقد حوّلتها إلى شخصيّة فوضويّة مآلها الجنون. ولكنّها في الوقت نفسه صيغ سرديّة متعدّدة، فهذا السّارد الواحد يخلق من ذاته أصواتاً متعدّدة تتحاور فيما بينها وتتبادل المواقف"[٤٤]، وبناء على ذلك فإن الدكتور الباردي يقدم ثلاثة تعليلات لهذه الظاهرة، وهي:

١- إن هذا العالم المرويّ يرفض النّظام والمنطق والعقل.

٢- تجسّيد وضعية تشظّي الشخصيّة.

٣- خلق أصوات متعدّدة من ذات السارد تتحاور فيما بينها وتتبادل المواقف[٤٥].

فأي من هذه الأسباب تنطبق على لعبة الضمائر في رواية " رجال في الشمس"؟

قبل الإجابة لابد من الأخذ بنظر الاعتبار الاختلافات الجوهرية بين " رجال في الشمس" و"الأشجار واغتيال مرزوق" من حيث البناء السردي ومن حيث الرؤيا وطبيعة الشخصيات، ومادامت رواية " رجال في الشمس" تعتمد في توالي الأحداث العلاقات السببية المنطقية، فإن فكرة رفض النّظام والمنطق والعقل، المذكورة آنفا مستبعد وجودها في رواية "

رجال في الشمس"، أما التعليل الثاني، تجسيد تشظّي الشخصيّة، فقد يصدق إلى حد ما على شخصية أبي الخيزران أولاً، وأبي قيس ثانيا، ولعل الجمع بين ضميري المتكلم والمخاطب علامة على نوع من الانشطار في كل من هاتين الشخصيتين، فأبو الخيزران الذي بدأ حياته مجاهداً مضحياً انتهى بأن يكون نفعياً انتهازياً رخيصاً، وبين الحالين تنشطر شخصيته، هكذا يبرز ضمير المخاطب معبراً عن شخصية أبي الخيزران المجاهد المضحي وكأنه إنسان آخر، غير أبي الخيزران الحالي، إن السارد في هذا الموضع يتماهى بشخصية أبي الخيزران الانتهازي وينطق بلسانه، فيلوم أبا الخيزران الأول على وطنيته وتضحيته: "ماذا نفعتك الوطنية ؟ لقد صرفت حياتك مغامرا ، وها أنت ذا أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة ! وما الذي أفدته؟"(٤٦)، والدليل على تقمص السارد الشخصية الجديدة لأبي الخيزران، اعتماد ضمير المتكلم حين يعبّر المونولوج الداخلي عن هموم أبي الخيزران الجديد، فيواصل كلامه السابق: " وما الذي أفدته ؟ ليكسر الفخار بعضه. أنا لست أريد الآن إلا مزيداً من النقود"(٤٧) ويتكرر ضمير المتكلم " مرة ثانية والسيارة تغادر المخفر الكويتي، وأبو الخيزران يوجه خطابه إلى أبي باقر ضمن مونولوجه الداخلي:" أكان من الضروري أن تقيء كل قاذوراتك على وجهي وعلى وجوههم؟"(٤٨)، فيأتي اعتماد ضمير المتكلم تعبيراً لا شعوريا عن الإحساس بالقذارة ، ويرد ثالثة والسيارة تقترب من المزبلة وأبو الخيزران ضالع في إخفاء معالم جريمته: " هنا تكوم البلدية القمامة،" ثم فكّر :

– لو ألقيت الأجساد هنا لاكتشفت في الصباح"(٤٩).

أما أبو قيس فقد بدأ حياته مستقراً مالكا لأرض ودار وعشر شجرات زيتون، ثم انتهى إلى متشرد بائس لا يملك قوت يومه، وبين هذين الحالين تنشطر شخصيته، وعلى الضد من أبي الخيزران، فإن الشخصية الجديدة

لأبي قيس تقترن بـــضمير المخاطب، وكأنها جزء مرفوض من تاريخه، هذا ما نجده في الشواهد الواردة قبل قـــليل، حـــيث يرد ضمير المخاطب معبراً عن شخصية أبي قيس وهو يعيش تشرده واغترابه بحثاً عن رغيف الخبز، لكننا نجده مقترناً بضمير المتكلم حين يعمر قلبه الأمل::" ســوف يكون بوسعنا أن نعلم قيساً وأن نشتري عرق زيتون أو عرقـــين، وربـــما نبني غرفة نسكنها وتكون لنا"[٥٠]، وحين يراوده الحزن يتحول الضمير من صيغة الجمع إلى صيغة المفرد، لكنه يبقـــى محـــافظاً على صيغة المتكلم بحكم الاستمرارية:" أنا رجل عجوز قد أصل وقد لا أصل"[٥١].

تتحقق الظاهرة الانشطارية عند الشخصيتين المذكورتين بفعل نكبـــة ١٩٤٨، ويكون هذا التاريخ مفصلا بين طرفي الشخصية المنشطرة، عند كل منهما، أما الشخصيتان الأخريان فإن تاريخهما – كما تعرضه الرواية – يبدأ من مرحلة ما بـــعد النكبـــة، ويأتي ذلك منســـجماً مع غياب أحـــد الضميرين (المتكلم أو المخاطب) عن كل منهما، ومن ثم غياب الظاهـــرة الانشطارية، لكن التقابل بين الشخصيتين الأخيرتين يتحقق بالتقابل بـــين الضميرين المقترنين بهما، فأسعد يقترن بـــضمير المتكلم في موضعين، ويغيب عنه ضمير المخاطب: ورد الأول وأسعد يدور حول الإتشفور:" .. تراهم لو حملوني إلى معتقل الجفر الصحراوي .. هل سيكون الأمر أرحم مما هو الآن ؟"[٥٢]، والثاني وهو يقف في دكان الرجل الســـمين: "ســـوف يكون بوسعي أن أرد لعمي المبلغ في أقل من شهر"[٥٣]، أما مروان فيقترن بضمير المخاطب ويغيب عنه ضمير المتكلم: " هناك، في الكويت، ستتعلم كل شيء. ستعرف كل شيء.. أنت ما زلت فتى لا تفهم من الحياة إلا قدر ما يفهم الطفل الرضيع من بيته! المدرسة لا تعلم شيئاً. لا تعلم سوى الكسل فاتركها وغص في المقلاة مثلما فعل سائر البشر"[٥٤]، أن حـــضور ضمير المخاطب الدال على الغيرية يشكل في هذا المقـــطع الاستشـــرافي علامة

سيميائية على التغير الكبير الذي سيتعرض له مروان ويجعله شخصية أخرى غير الشخصية التي يكونها الآن، وبالتقابل مع أسعد وضمير المتكلم تتسع دلالة العلامة السيميائية فتشير إلى ثبات شخصية أسعد على الحال التي هو عليها الآن.

تأتي هذه العلامة ترسيخا لما ورد في بدايات البحث عن التأويل الذي يحيل على المدلول السياسي والتاريخي خارج النص لكل من شخصيتي أسعد ومروان، وكيف أن الثاني يحيل على حركة القوميين العرب، ومن ثم فإن هذا المقطع الاستشرافي والعلامة السيميائية التي يحملها يستشرف خارج النص التحولات الفكرية العميقة التي طرأت على حركة القوميين العرب خلال العقد الستيني، بحيث صيرتها حركة سياسية جديدة غير التي كانتها في مراحلها الأولى.

من الأمور الأخرى التي تستحق التوقف عندها في رواية "رجال في الشمس" أن الشخصيات الرئيسة الأربع ومعها كل الشخصيات الثانوية تقدم عن طريق راوٍ واحد، الراوي الذي ورد الحديث عنه آنفاً، وهو على امتداد النص راوٍ غيري القصة خارج القصة، بحسب جينيت، يروي قصة هو غائب عنها، كما مر، لكن شخصية واحدة تخرج على هذا السياق، فتأخذ لصفحتين فقط موقع راوٍ مثلي القصة داخل القصة، يروي قصته الخاصة به، تلك هي شخصية مروان، حين يبعث رسالة إلى أمه، يستغرق الحيز المعلن منها مساحة صفحتين(٥٥)، تمثل تلك الرسالة حكاية من الدرجة الثانية، ترتبط بالحكاية الرئيسة بعلاقة سببية – بحسب جينيت(٥٦) – ذلك أنها تأتي تفسيراً لحالة الانشراح التي يعيشها مروان ذلك الصباح: "الآن، فقط، عرف منشأ ذلك الشعور بالارتياح والاكتفاء الذي لم يكن بوسعه، قبل دقائق، أن يكتشفه (....) كان أول شيء فعله ذلك الصباح الباكر هو كتابة رسالة طويلة إلى أمه.."(٥٧)، في تلك الرسالة يصير مروان راوياً يروي قصته معتمداً ضمير المتكلم، وبذلك يفقد الحيادية (أو

اللامبالاة بحسب بوتور) التي سبق الحديث عنها، ويصير منحازاً انحيازاً صارخاً لوجهة نظر، سيتناولها في المبحث الأخير، ولكننا يجب أن نتذكر تصنيف جينيت للراوي المثلي القصة، إنه " لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية، إنه لا يمكن أن يكون إلا نجماً أو مجرّد متفرج"(٥٨)، هكذا يأخذ مروان موقع المتفرج على الأحداث الذي لا يسهم في فعلها، وإنما يرويها شاهداً ومعللاً لوقوع أحداثها(٥٩) باختيار الرسالة تقنية تجنب المؤلف ما أسماه جينيت بالمرض السردي(٦٠)، عند دخول البطل في صيغة المتكلم وخروجه منها، كما أتاحت صيغة المتكلم لشخصية مروان أن يكشف عن وجهة نظره بوضوح أكبر مما كان عليه الأمر في صيغة الغائب، فبضمير المتكلم تستطيع الشخصية الروائية أن " تواجه القارئ مباشرة لتكشف عن نفسها بحرية واسعة عما تراه وما يقع لها دون حواجز"(٦١).

* * *

المروي له:

تدفعنا تقنية الرسالة المشار إليها آنفاً إلى موضوع المروي له، الذي ورد ذكره في بداية هذا المبحث، فهو أحد عناصر الوضع السردي، يقع بالضرورة على نفس المستوى القصصي الذي يقع عليه الراوي، وإن الراوي خارج القصة لا يتوجه إلا إلى مروي له واحد خارج القصة أيضاً، كما أن للراوي داخل القصة مروياً له داخل القصة(٦٢).

أن المروي له – بحسب جيرالد برنس – يؤدي جملة وظائف داخل البنية السردية، من بينها التوسط بين الراوي والقارئ، والإسهام في تأسيس الإطار السردي، والمساعدة على تحديد سمات الراوي، وتوكيد بعض الموضوعات، والإسهام في تطوير الحبكة، وقد يصبح الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقية للعمل(٦٣).

لكن جينيت يقدم ثلاثة تحفظات على جيرلاد برنس: أولها أن ما قدمه

برنس لم يكن أكثر من مدخـــل سريع غير منتظم، والثاني انعدام التمييز بين المروي له والقارئ التقديري (الضمني)، بحيث يبدو أن الفصل مفتعل بينهما، كذلك الحـــال بـــين الراوي والمؤلف، والتحـــفظ الثالث هو إهمال برنس للتماهي بين المسرود له والبـــطل أحـــياناً، وتلك إحـــدى وظائف المروي له[٦٤].

إن المروي له الرئيس في رواية "رجال في الشـــمس" يقـــف خارج القصة في مقابل الراوي الرئيس الذي وصف آنفاً بأنه غيري القصة خارج القصة، وبذلك فهو من النمط الذي أسماه د. سحلول بالمَرويِّ له المُنزوي جانباً أو المســـتتِر، فهو لا يحـــمِلُ اســـماً ولا هويّةً ولا أوصافاً، غير أنه موجودٌ ضمناً من خلال الثقافة والقـــيم التي يفترضُ الراوي أنها موجودةٌ عند من يتوجّه إليه النصُّ[٦٥].

لكن نمطاً آخر من المروي لهم ينبثق من الرسالة التي بعثها مروان إلى أمه، فالمروي له هنا يتمثل بشخصية الأم، ومثلما كان الراوي في الرسالة مثلي القصة داخل القصة، فإن المروي له داخلي أيضاً، وهو هنا يؤدي – من ضمن ما يؤديه – وظيفة الناطق الرسمي باسم القيم الأخلاقـــية للعمل، بحسب إشـــارة جيرالد بـــرنس المذكورة آنفاً، يتضح ذلك من خلال كلام الراوي المباشر: "أنا أعرف أنك لا تحبين لأحد منا أن يحكي عنه"[٦٦].

وينبـــــثق نمط ثالث من المروي لهم من مجمل المونولوجات الداخلية التي يبـــرز فيها ضمير المخاطب تعبـــيراً عن الراوي، فـــ "قـــد يتماهى الراوي بالمروي له، عندما يوجه الراوي خطابـــه إلى نفســـه بـــصورة مونولوج داخلي، موظفاً ضمير المخاطب"[٦٧]، هكذا يصير كل من أبـــي قيس وأبي الخيزران ومروان مروياً لهم في المواضع التي يعبر عنهم فيها ضمير المخاطب، والمذكورة في أعلاه.

* * *

نمط السرد واشتغاله السيميائي

عطفاً على ما ورد في مقدمة هذا الفصل، وتقسيم تودوروف للفصل الموسوم بـ " السرد كعملية نطق" على مبحثين: رؤى السرد وسجلات الكلام[٦٨]، فإن الأخيرة تعني عنده نمط السرد، وهي تتعلق بطريقة الراوي في تقديم الحكاية: أيريها لقرّائه أم يقولها لهم، كما مر، وهو يصنف الطرائق المذكورة على صنفين: التمثيل والحكي[٦٩]، ولعل هذا التصنيف مطابق لما أسماه هنري جيمس بالصورة والدراما، والذي استعاره منه وطوّره بيرسي لوبوك، وكان جيمس يعني بالصورة الوصف التصويري، ويريد بالدراما الحوار الدرامي[٧٠]، أما لوبوك فقد طور هذين المفهومين معتمداً روايتي سوق الغرور لثاكري ومدام بوفاري لفلوبير مصداقين متقابلين للمدلولين السابقين، فتكون وجهة النظر في الأولى واضحة بأنها من بنات أفكار المؤلف وليست مزيجاً يتعذر فصل أجزائه، بينما تمتزج في الثانية نظرة المؤلف بنظرة أبطاله[٧١]، يصف لوبوك أسلوب فلوبير بأنه يضع المشهد أمام قرائه بحيث يتلقونه كما يتلقون " صورة تتكشف تدريجيا أو مسرحية يجري تمثيلها"[٧٢]، ذلك هو الأسلوب الدرامي أو المسرحة التي أطلق عليها لوبوك "طبيعة المسرحية"[٧٣]، والتي أسماها في موضع آخر بـ "العرض المشهدي" في مقابل "العرض البانورامي" المتجسد في رواية " سوق الغرور"[٧٤]، لقد أسهب لوبوك في الحديث عن هذا العرض المشهدي جاعلا من " مدام بوفاري" نموذجه الأمثل، ولقد صارت هذه الطريقة بعد حين النموذج المهيمن للرواية في القرن العشرين، يقول إلبيريس: "إن الروائي هنا لم يعد يقوم بدور المحلل بل بدور المقدم، فهو يختار "المشهد" الذي سوف "يستحوذ" على القارئ، ويخرجه ويقدمه كالطعام، .. ..، إنه يقدم للمتفرجين الصور التي يتمنون رؤيتها"[٧٥].

على مستوى النقد العربي نجد الناقد حميد لحمداني، وهو يعلق على معالجة بيرسي لوبوك، يربط بين هذا التصنيف وزاوية النظر قائلاً أن لوبوك "استخدم مصطلح الأسلوب بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم زاوية النظر" ليصل إلى نتيجة فحواها أن دراسة الأسلوب في الرواية لا يمكن أن تتم بمعزل عن دراسة وتحديد زاوية نظر الكاتب"[٧٦].

ونجد أوستن وارين ورينيه ويليك يعيدان تصنيف لوبوك بتسميات جديدة فيسمي النمط الأول بـ "التهكم الرومانسي" ويطلق على الثاني المنهج الموضوعي، وقد ضرب على الأول إضافة إلى ثاكري أمثلة أخرى، منها بول ريتشروتك من ألمانيا وفلتمان وغوغول من روسيا وأندريه جيد في "مزيفو النقود" و"نقطة بنقطة"، أما المنهج الموضوعي فوجد نموذجه الأمثل في أعمال تشارلز دكنز الذي استعار "حيل التمثيل الإيمائي ورسم الشخصيات عن طريق العبارة الجاهزة من الميلو دراما والملهاة"[٧٧]، ويضيف الباحثان أن هذا المنهج الموضوعي يقدم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولاً سريعاً، كما أنه يقوم على أمرين أولهما الغياب الطوعي للراوي العليم، وثانيهما وجود وجهة نظر مقيدة[٧٨].

لقد بدأ تودوروف تصنيفه لطرائق السرد، من حيث انتهى لوبوك، فالتمثيل والحكي ليسا إلا قطبين يتجاذبان الأسلوب الروائي، ما دامت الكتابة الشفافة التي أشار إليها لوبوك لا وجود لها[٧٩]. وأن تصنيف لوبوك الآنف ذكره إلى الأسلوب المشهدي والأسلوب البانورامي يرتبط مباشرة بنمط الراوي، فالأسلوب الأول تمثيل يكون فيه الراوي مساوياً للشخصية، والأسلوب الثاني حكي يكون فيه الراوي أكبر من الشخصية[٨٠].

أما جينيت فيعالج الموضوع ذاته بأن فكرة التمثيل السردي أو العرض عند لوبوك فكرة وهمية تماماً، قائلا:" على عكس التمثيل المسرحي، لا

يمكن لأي حكاية أن تعرض أو تقلد القصة التي ترويها، إنها لا يسعها إلاّ أن ترويها بكيفية مفصلة دقيقة "حية" فتعطي بذلك إيهاماً بمحاكاة، هي المحاكاة السردية الوحيدة، لسبب وحيد وكاف، هو أن السرد الشفوي أو المكتوب واقعة لغوية، وأن اللغة تدل دون أن تقلد"[٨١]، ليصل من خلال ذلك إلى تصنيف آخر للحكاية، هي: حكاية الأحداث وحكاية الأقوال.

في حكاية الأحداث يتناول جينيت طريقة في عرض تلك الأحداث، تخضع لكمية الأخبار المسرودة وموقف الراوي، فالعرض عنده طريقة سردية تقوم على قول أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن، فيتحقق عن ذلك مبدآن: هيمنة المشهد المفصل للحكاية وغياب الراوي أو إخفاؤه، هكذا تقوم علاقة عكسية بين كمية الخبر وحضور المخبر[٨٢].

أما في حكاية الأقوال، فالأمر يجري على الضد مما يجري في حكاية الأحداث، فحكاية الأقوال محكوم عليها بالتقليد المطلق، إنها نسخ ثان لما يجري في الواقع[٨٣]، ثم يقسم جينيت حكاية الأقوال على نمطين: خطاب مقلِّد وهو الذي ينقل بصورة حرفية كما لو تكون الشخصية قد تفوهت به فعلا، وخطاب مسرود ويرويه الراوي بشكل غير مباشر بوصفه حدثاً، ثم أضاف نمطا ثالثاً هو الخطاب المحوّل وهو الذي يكتب بشكل إجمالي مبتعداً عن الاحتفاظ بالتفاصيل، وينطبق هذا التصنيف بدوره على الخطاب الداخلي كما ينطبق على الخطاب الصريح[٨٤].

إن تقنية العرض المشهدي بتعبير لوبوك، أو حكاية الأحداث بتعبير جينيت هي المهيمنة على رواية " رجال في الشمس"، بل أن الرواية المذكورة تقترب كثيرا من بعض خصائص التمثيل المسرحي التي أشار إليها جينيت قبل قليل، برغم أن الرواية واقعة لغوية، كما مر آنفا، وبرغم أنها "فن زماني بحت يبدأ وينتهي على المستوى اللغوي"[٨٥]، لكن هذا العمل يسعى في كثير من مواضعه إلى أن يشعرنا أننا أمام مشهد مسرحي

بعناصره البصرية والسمعية وأدائه المحكي، ولعل طبيعة الحوار الوارد من أبرز هذه العناصر التي يترسخ بوساطتها الإيهام بالمحاكاة، الذي تطرق إليه جينيت آنفا.

أول ما يواجهنا في هذا المجال كثرة التعليقات السردية التي ترافق الحوار في هذه الرواية، فما الوظيفة التي تؤديها تلك التعليقات؟ الإجابة تتطلب الوقوف أمام نموذج حواري في الرواية، ولنتأمل الحوار الوارد في الفصل الرابع منها:

"صاح أبو الخيزران ضاحكا وهو يضرب كتف مروان بكفه ويمد الأخرى ليصافح أسعد"(٨٦).

وردت هذه العبارات التعليقية بين جملتين ضمن حوار أبي الخيزران مع مروان وأسعد، الجملة السابقة هي:

- " لقد اجتمعت العصابة كلها الآن أليس كذلك؟"

واللاحقة هي:

- " هذا هو صديقك إذن.. ما اسمه؟"

وقبل الخوض في الوظيفة التي تؤديها الجملة السردية السابقة ينبغي الانتباه إلى أن الحوار المسرحي يرتبط بالحركات والإيماءات وتمثيل الملامح الصوتية والبصرية التي يؤديها الممثل لتؤدي معاني مصاحبة تضاف إلى المعاني المتولدة عن ذلك الحوار، أما الحوار الروائي فيفتقر بذاته إلى كل هذه العناصر، ومن ثم فإن ما يحققه – على عكس التمثيل المسرحي – إيهام بمحاكاة – كما مر – وليس محاكاة فعليه.

وتعويضا عن العناصر المسرحية التي يفتقر إليها الحوار السردي جاءت تلك التعليقات السردية، ومن بينها التعليق المذكور قبل قليل، لتكشف عن عدد من المعاني المصاحبة:

١ – إعتماد الفعل "صاح" بدلاً من قال ليمنح الحدث جواً صاخباً.

٢- يأتي الحال "ضاحكاً" ليحدد طبيعة ذلك الصخب فهو لم يكن تعبيراً عن غضب أو عراك وإنما هو نتيجة مرح وانشراح.

٣- يأتي الحدثان اللاحقان ضرب كتف مروان ومصافحة أسعد ليكملا معالم المرح والانشراح.

لقد تنبه الشكلاني الروسي أيخنباوم منذ بدايات القرن العشرين ولو بصورة مبسطة إلى هذه الوظيفة التي تؤديها التعليقات السردية، إذ قال وهو يصنف السرد إلى شكلين: السرد بالمعنى الحرفي والسرد المشهدي واصفاً الثاني بأنه "يذكر بالشكل المسرحي ليس فقط بواسطة التركيز على الحوار، وإنما أيضاً بواسطة الحظوة التي تعطى لتقديم الوقائع لا للحكي، إننا لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية (الشعر الملحمي) وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة"[٨٧]، وممن تطرق إلى أهمية هذا الجانب نورمان فير كلو، إذ قال "إن حصر فكرة الخطاب داخل النطاق اللفظي هو أمر أبعد ما يكون عن الواقع، وحتى لو كانت النصوص نصوصاً لفظية أساساً، ....، فإن الكلام متضافر مع الصورة البصرية أساساً وتعابير الوجه والحركة والوقفة حد أنه لا يمكن فهمه كما ينبغي دون الإحالة إلى هذه الإضافات"[٨٨].

ولنعد إلى الحوار الآنف ذكره في "رجال في الشمس"، فنجده بعد ذلك مباشرة يستمر بين أبي الخيزران ومروان فيجيب الثاني على سؤال الأول:

- "أسعد".

لكن ما ينبغي التوقف عنده أن الراوي يضع جملة سردية قصيرة بين السؤال وجوابه، هي: "أجاب مروان باقتضاب"، في حين أن المعنى يبقى واضحاً لو ورد الجواب بعد السؤال مباشرة بدون ذكر العبارة السردية الشارحة، كما أن دلالة الاقتضاب مفهومة من خلال اختصار الجواب

بكلمة واحدة، فما المسوغ لورود تلك الجملة السـردية؟ .. أعلينا أن نأخذ برأي زاكوسكين القائل بأن :" العبـارات الشارحـة .. .. لا تؤدي إلاّ إلى بلبلة وتشتيت ذهن القارئ؟"..[٨٩] أعلينا أن نعيد ما قاله جورج أورويل بشأن دكنز بأنه كاتب نجد عنده الأجزاء أكبر من الكل، مما يؤدي إلى تناثر وحدة الرواية؟[٩٠].

إن تأمل العبارتين السرديتين الشارحتين يكشف عن حالة تضاد بينهما يمتد إلى موقفي الشخصيتين المتقابلتين، فمرح أبي الخيزران وانشراحـه يقابل ببرود شديد من قبل مروان، ولو كان العرض مسرحياً لارتسـمت علامات ذلك البـرود على وجه الممثل، من هنا صار ذكر عبـارة " باقتضاب" ضروريا للتعبير عن تلك الحالة، وبدونها قد يغيب على القارئ الإحساس بذلك التقابل.

إن تقابل التعليقين السرديين بـهذه الطريقـة يولد معنى جديداً يتعلق بموقف مروان وصاحبه الحذِر والقلِق تجاه نوايا أبي الخيزران، هكذا يأتي هذا التقابل تمهيداً لما سيكشفه الحوار اللاحق من الحذر وعدم الثقة بأبـي الخيزران.

ويستمر العرض المشـهدي على هذا المنوال مواصلاً التداخل بـين الحوار المباشر والتعليقات الشارحة، وقد تضمر التعليقات أحياناً إلى جملة قصيرة، مثل " قال فلان" والحقيقـة أن مثل هذه الجمل المحـايدة التي لا تحمل دلالة مصاحبة، ترد حين يتعدد المتحـدثون، فيتطلب الأمر تحـديد شخصية المتكلم.

غير أن في المقطع الاسترجاعي يتغير نمط السـرد فيحـل العرض البانورامي (بـاصطلاح لوبـوك) محـل العرض المشـهدي إلى درجة ملحـوظة، إن العرض البـانورامي يأخذ مجاله الأوسـع في المقـطع الاسترجاعي، فنجده يبدأ بتقديم مجمل يستغرق سـطراً ونصف السـطر

لزمن يستغرق أكثر من خمس سنوات :"كان أبو الخيزران سائقاً بـــارعاً، فقد خدم في الجيش البريطاني في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ أكثر من خمس سنين"[٩١]، ثم يتسع المجمل لأربع سطور تقدم صورة لحياة البطل في عدة شهور، ثم يقترب من العرض المشهدي في ثلاثة سطور لاحقة:" وقـــفوا على جانبي الطريق يتفرجون عليه وهو يدخل من الباب المصفح الصغير ويغيب لحيظات، ثم يهدر المحرك بالضجيج وتمضي المصفحة تدرج في الطريق الرملي الضيق، إلا أن المصفحـــة ما لبـــثت أن تعطلت"[٩٢]، أما الحوار فلا يرد إلا مرة واحدة، وقد جاء قصيراً بين الحـــاج رضا وأبـــي الخيزران:

" - ما رأي عمي الحج رضا أن يصعد إلى سيارتي؟ إن انتشـــال هذه السيارات يستلزم أكثر من أربع ساعات، وفي هذا الوقـــت ســـيكون عمي الحج رضا قد وصل إلى بيته.

قال الحج رضا:

-تمام! أن صوت محرك سيارتك أرحم من الوقـــوف هنا مدة أربـــع ساعات"[٩٣].

إن هذا الاختلاف في نمطية السرد بين المقـــاطع الرئيســـة والمقـــطع الاسترجاعي، يؤدي سيميائياً إلى اختلاف في تقديم وجهة النظر ونوعيتها في كلا المستويين، ما دامت العلاقة بين حضور الراوي وكمية الأحـــداث المسرودة عكسية كما يرى جينيت وتودوروف، فعلى المســـتوى الرئيس تضمر وجهة نظر الراوي ويفسح في المجال لوجهات نظر الشخصيات، بينما تتجلى وجهة نظر الراوي على المستوى الاسترجاعي.

تتكرر الظاهرة ذاتها في الفصل الخامس، فيغيب الحوار من المقـــاطع الاسترجاعية، كما ورد في مبحـــث المدة، فعلى مدى صفحـــتين[٩٤]، ترد خمس وقفات وصفية ، وثلاث مجملات قصيرة تتراوح بـــين الســـطرين

والجملة الواحدة، ومشهد واحد لا يزيد على ثلاثة أسطر، وبذلك تتحقــق هيمنة العرض البانورامي، بينما يهيمن الحوار على مســتوى الحــكاية الرئيسة حتى أن مشهداً واحداً يستغرق وحده ثماني صفحــات[٩٥]، وهو مشهد الاستعداد لهبوط الخزان لأول مرة، وفي مشهد آخر تعرض أربــع صفحات ونصف الحوار بين أبي الخيزران ومسؤول المخفر العراقي[٩٦]، فيتجسد بذلك هيمنة العرض المشهدي على المستوى الرئيس.

وفي الفصل السادس يتكرر الأمر ذاته، فالمقــاطع الاســترجاعية فيه تقدم أجزاء مبتورة من حوارات سابقة وبــذلك البــتر يتهشــم العرض المشهدي وتتداخل أجزاؤه بعضها ببعض، ويتحول إلى عرض بانورامي مشوّش: "شفيقة إمرأة بريئة.. كانت صبية يافعة حين طوحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطباء من أعلى الفخذ.. وأمه لا تحب أن يحكي إنسان عن أبيه. زكريا راح.. هناك، في الكويت، ستتعلم كل شــيء. ســتعرف كل شيء.. أنت ما زلت فتى لا تفهم من الحياة إلا قدر ما يفهم الطفل الرضيع من بيته ! المدرسة لا تعلم شيئاً. لا تعلم سوى الكســل فاتركها وغص في المقلاة مثلما فعل سائر البشر"[٩٧]، تشكل هذه الأسطر اختزالاً لصفحــات عديدة وردت في الفصل الثالث، ويمكننا قــياس الاســترجاعات الأخرى على هذه السطور، أما الحكاية الرئيسة فيبقى العرض المشــهدي مهيمناً عليها، وقد أغنانا ما ورد في مبحث المدة عن إيراد الشواهد على ما نقول.

أما الفصل الأخير فيغيب فيه الاســترجاع غيابــــاً كلياً، كما يغيب الحوار بكامله لكن العرض المشهدي يبقى الصفة المهيمنة عليه، وخاصة الصفحــتان الإثنتان والنصف الأخيرة التي شــكلت ثلثي الفصل، والتي تداخل فيها المونولوج الداخلي بسرد أحــداث رمي الجثث على قــارعة الطريق.

إن ما وجدناه بهذا الشــأن في الفصول الثلاثة الأخيرة لا يتكرر بــشكل

تفصيلاته في الفصول الأربـــعة الأولى، ففي الفصل الثاني نجد العرض المشهدي حـــاضراً على امتداد الفصل على المســتوى الرئيس مثلما هو الأمر في الفصول الأخيرة، هيمنة الحوار المتداخل بالتعليقات الشارحـــة، وخلافاً لما وجدناه في الفصول الأخيرة، فإن العرض المشهدي يهيمن كلية على المستوى الاسترجاعي، كما هو الأمر في المستوى الرئيس.

وإذا انتقـــلنا إلى الفصل الثالث وجدنا اختلافا بـــيّـــنا عن كل الفصول السابقة فالحوار يضمر على المستويين الرئيس والاســـترجاعي، دون أن يعني ضمورا في العرض المشهدي، أو توجهاً نحو العرض البانورامي، وإنما يطغى على الفصل المونولوج الداخلي المتداخل بـــالوصف، وكأن الراوي يسعى من خلال ذلك إلى تصوير الحالة النفسية للبطل أكثر من أي شيء، وقد ورد وصف ذلك مفصلا في مبحث المدة، لقد ورد الحوار بـــين مروان والرجل السمين متداخلا بالتعليقات الشارحة والسرد والمونولوج الداخلي في بداية الفصل مستغرقا قرابة الصفحتين(٩٨)، ثم يظهر ثانية بعد مونولوج طويل مختلط بـــالوصف ولكنه هذه المرة بـــين مروان وأبـــي الخيزران، ليستغرق صفحـــة واحـــدة وبـــضعة أســـطر(٩٩)، ثم ينقـــطع باسترجاعات مختلفة، جرى الحديث عنها في مبحـــث (المدة)، ليعود ثانية بعد ثلاث صفحات، مستغرقاً أربع صفحـــات متتالية(١٠٠)، ليعود من جديد إلى مونولوجه الداخلي الذي ينتهي باسترجاع قصير يهيمن عليه حـــوار بين مروان وأبيه وامرأة أبيه(١٠١).

أما الفصل الأول فإن العرض المشهدي فيه يستثمر تقـــنية جديدة وهي السينما، ومثلما اســـتعار تشـــارلز دكنز حـــيل التمثيل الإيمائي ورســـم الشخصيات من الميلودراما والملهاة، فإن غسان كنفاني قـــد اســـتفاد من تقنيات السينما كثيراً، وأول مظهر لهذا التأثر نلمسه في الصفحة الثانية من الرواية(١٠٢)، حيث يظهر الاهتمام بتسجيل الحـــركة الخارجية والســـلوك

والوصف الطبيعي، وتلك خصيصة من خصائص الفن السينمي كما يقول الدكتور طه محمود طه[١٠٣]، وتتكرر هذه الظاهرة بعد عدة سطور: " نهض، واستند إلى الأرض بكوعيه وعاد ينظر إلى النهر الكبير"[١٠٤]، ويتواصل هذا التكرار على امتداد الرواية، وقد جرى رصد وتحليل جانب من جوانب هذا العرض المشهدي في المبحث الثاني من الفصل الثاني.

والمظهر الثاني لهذا التأثر تتابع اللقطات المتباينة، كأن ترد لقطة بعيدة تليها أخرى قريبة، أو يليها ارتداد إلى الماضي البعيد[١٠٥]، فرواية رجال في الشمس غنية بمثل هذا اللون من التعاقب، وقد جرى الحديث مفصلاً عن هذه الظاهرة في المبحث الأول من الفصل الثاني، حيث كان الترتيب الزمني للرواية متوزّعا على زمنين: زمن الحكاية الأولى وزمن الاسترجاعات، وكيف كان المونولوج الداخلي باعتماده على أسلوب تيار الوعي الوسيلة الفضلى لتحقيق التعاقب المشار إليه، وقد جاء هذا الأسلوب تحت تأثير ما تسميه السينما بالمونتاج، أي الحيل التي تعتمدها السينما لإظهار توارد الخواطر والأفكار بحيث تأتي مرتبطة بعضها ببعض[١٠٦]، ومن التقنيات السينمية اللقطة المزدوجة، إذ تظهر جلية وهو يربط بين رائحة الأرض ورائحة زوجته[١٠٧]، بعون هذه التقنيات يغيب الحوار تماماً من المستوى الرئيس ويبقى العرض مشهدياً لا تتسرب إليه خصائص العرض البانورامي، بينما نلمس العكس على المستوى الاسترجاعي، حيث يهيمن الحوار الذي تتخلله التعليقات الشارحة: فتلوح صورة مفصلة لمشهد الصف تستغرق صفحة كاملة[١٠٨]، وبعده ينتقل المشهد إلى استرجاع آخر في ديوانية المختار يستغرق صفحة ونصف[١٠٩]، ثم يعرض حوار آخر بين أبي قيس وابنه وزوجته في دارهم الأولى[١١٠]، وبعد أربعة سطور من العرض البانورامي يرد حوار جديد بين أبي قيس وزوجته في المنفى[١١١].

إن عودة سريعة إلى مبحث المدة تبـين لنا سـعة العرض المشـهدي وضمور العرض البانورامي إلى أقصى حالاته في الفصل الأول، فالوقفة الوصفية والمشـهد والإبـطاء هي العناصر المهيمنة على الفصل، وكلها عناصر يتحقق بها العرض المشـهدي، أما المجمل وهو الأداة الوحـيدة للعرض البـانورامي فلا نجده الا مرتين: تتمثل الأولى في ثلاثة أسـطر تعرض شطراً كبيراً من عمر الأستاذ سليم(١١٢)، والثانية تتمثل في أربـعة أسطر تلخص مسيرة عدة أشهر من عمر أبي قـيس تذكر ولادة ابـنة له وموتها(١١٣).

وبعد، فكيف نفسر هذا التباين بين الفصول في تقديم أحداث القصة؟

حين نتذكر أن العلاقة بين حضور الراوي وكمية الأحداث المسـرودة عكسية كما مرّ آنفا، ومن ثم فإن العرض المشهدي يعبـر عن وجهة نظر الشخصيات، بينما يعبـر العرض البـانورامي عن وجهة نظر السـارد، وحين نراجع ما تقدم في ضوء هذه المقولة سنجد أن أبا قيس الفلاح البسيط الصادق المحايد جدير بأن ينقل لنا بأمانة، من خلال استرجاعاته، وجهات نظر شرائح عاصرها خلال مرحلة ما قبل النكبة فتتجلى أصوات الأستاذ سليم والمختار والآخرين، إنها شهادة موثوق بها، خلافاً لاسترجاعات أبي الخيزران، في الفصلين الرابع والخامس، فشخصية أبي الخيزران النفعي الأناني لا تؤهله إلى تقديم شهادة صادقة عن واقـع عصر النكبـة، ومن الجدير بالإشارة إليه أن شلوميت ريمون كنعان قد خصصت مبحثاً أسمته بالموثوقية ناقشت فيه مدى الثقة بكلام الرواة، ومما تناولته بهذا الصدد أنه "قد تؤثر عوامل متنوعة في النص على وجود ثغرة بـين معايير المؤلف الضمني ومعايير الراوي: حـين تتعارض الوقـائع مع رؤى الراوي يتم الحكم على لاموثوقية هذا الأخير"(١١٤)، وبناء على ذلك فإن البحث ينقل ما يتعلق بالموثوقية من الراوي إلى الشـخصية باعتبـارها راوياً ثانوياً تمر

الأحداث من خلاله. ومن جانب آخر إن الموقف العدائي بين المؤلف وأبي الخيزران وما يحيل عليه، يدفع إلى تقديم ماضي الشخصية على وفق وجهة النظر التي يتبناها المؤلف المحمولة على كلام الراوي، لذلك جاء العرض بانورامياً في استرجاعات أبي الخيزران في الفصلين الرابع والخامس.

أما في الفصل الثاني فإن الاسترجاعات لا تعيدنا إلى زمن بعيد كما هو حال استرجاعات أبي قيس وأبي الخيزران، فهي لا تشكل شهادة على مرحلة تاريخية سابقة، وإنما كانت في أعمها الأغلب عرضاً لبدايات حكاية الرحلة، فهي تماثل في زمانها الحكاية الرئيسة، ومن ثم فإن عرض الأصوات المتعددة للرجل الأجنبي وأبي العبد والشرطي والعم الذي يريد أن يزوّج ابنته لأسعد تكمل الصورة الشاملة للوضع الراهن بكل أصواته ووجهات نظره.

ومع الفصل الثالث يطرح سؤال نفسه هو: لماذا يسعى الفصل المذكور إلى تصوير الحالة النفسية للبطل أكثر من أي شيء خلافاً للفصول السابقة؟؟ .. قد نجد الجواب في مبحث الشخصيات من الفصل الثاني، فالتطابق في الانتماء السياسي بين مروان والمؤلف جعل المؤلف يتماهى في شخصية مروان، وقد يكون الاشتراك في زيادة الألف والنون على الاسمين (غسان ومروان) مدخلاً إلى ذلك التماهي، فهل ستكون وجهة نظر المؤلف محمولة على شخصية مروان؟ .. يتطلب الجواب التمييز بين منظور الراوي ومنظور المؤلف أولاً، ثم الانتقال إلى مشكلة المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني:

لقد ناقش د. سمر روحي الفيصل الموضوع الأول، فميّز بين المنظورين على أساس التمييز بين المتخيل والتاريخي أو الحقيقي[١١٥]، ثم جعل من طغيان السرد على العرض سمة لمنظور الراوي[١١٦]، أما منظور

الروائي فيتجلى عند الباحث المذكور في الرواية التاريخية[117]، بها يتحول المؤرخ إلى روائي، فتُعبِّر روايته المستلة من التاريخ عن صدقها الفني بأساليبها الثلاثة المعروفة: الإمتاع والإقناع والتأثير[118]، وإن السمة المميزة لها هي هيمنة السرد الواضح المباشر عليها[119]، بهذه الوسائل يقدم المؤلف رؤياه التي تطغى على رؤيا الراوي، ولكن هل ينطبق هذا الأمر على رواية "رجال في الشمس" ؟ وهل هي تنتمي إلى الرواية التاريخية؟

مما يقوله الدكتور الفيصل عن الرواية التاريخية: أنها " أحداث اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي، ووظِّفت في الرواية تجسيداً لغرض روائي ماض أو راهن أو مستقبلي. بل إن الأحداث التي اختيرت من التاريخ حسب تبئير الروائي لم تُنْسخ من كتب التاريخ، ولم تنتقل إلى الرواية بقضّها وقضيضها، بل قام الروائي بتفكيكها وإعادة تركيبها بما يلائم الغرض الذي يرمي إليه"[120]، ثم يضيف أنه " يصعب أحياناً، ويستحيل غالباً، أن يطابق القارىء بين ما ورد في كتب التاريخ وما ورد في الرواية. فالتاريخي في الرواية يؤخذ بدلالاته العامة ورؤياه وقيمه"[121]، والمؤرخ – كما يقول فيصل دراج – "معني بزمن محدد وبشخصيات معروفة الأسماء على خلاف الروائي الذي يستولد من زمن الوثيقة أزمنة متعددة تحتضن ما كان وما كان بإمكانه أن يكون، والذي يشتق من شخصيات فعلية ما شاء من شخصيات متخيلة"[122].

على هذا الأساس نستطيع أن نصنف رواية " رجال في الشمس" ضمن الرواية التاريخية، ما دامت تتناول أحداثا تاريخية مهمة في مرحلة من مراحل التاريخ الفلسطيني، وما دامت تحيى داخل ذلك المرجع التاريخي، بقدر ما يكون ذلك الواقع ثاويا فيها[123].

لكن هذه الرواية تختلف كثيرا في بنائها عن رواية (الأمير الثائر) للشيخ الدّكتور سلطان بن محمّد القاسميّ، التي اختارها د. الفيصل مصداقا

على الرواية التاريخية التي تتبنى منظور الروائي، في أن المتخيل في رواية كنفاني يطغى كثيرا على المادة التاريخية، ومن ثم فإن صوت الراوي وأصوات الشخصيات تطغى على صوت المؤلف على المستوى الظاهري، ويبقى صوت المؤلف متمتعا بحضوره في العمل، لكن كشف القناع عنه يتطلب الاعتماد على وسائل معقدة، من بينها الموضوع الثاني الذي جرت الإشارة إليه آنفا، موضوع المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي.

لقد بدأت فكرة هذا الموضوع على يد بوث عام ١٩٦١، حين ميز بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي، باعتبار الأول هو الوعي المتحكم في الأثر ومصدر المعايير المجسدة فيه[١٢٤]، وهو يتخذ موقعه في التواصل القصصي بين المؤلف الحقيقي و الراوي، بحسب خطاطة تشاتمان في ١٩٧٨ :

المؤلف الحقيقي –المؤلف الضمني– الراوي– المروي له–القارئ الضمني– القارئ لحقيقي[١٢٥].

والمؤلف الضمني –بحسب شلوميت– صامت وأبكم ، لا يُرى إلاّ تشييدا يستنتجه القارئ من كل مكونات النص[١٢٦]، وتعرّفه ميك بال بأنه "صورة المؤلف الحقيقي يبنيها النص ويدركها القارئ بصفتها كذلك"[١٢٧] . غير أن جينيت يضيف أن وظيفة هذه الصورة ذات طابع أيديولوجي أساسا[١٢٨]، وبرغم أنه يقلل كثيرا من أهمية المؤلف الضمني أو المفترض بحسب تسميته، ولكنه يشير إلى اختلافه عن المؤلف الحقيقي في أمرين : الأول الكشف اللاإرادي (على وفق مفاهيم التحليل النفسي) لشخصية لاواعية، والثاني التحليل الماركسي الذي استبقه زولا منذ ١٨٧٠ ، والذي يشير إلى وجود تناقض بين آراء بلزاك المطروحة في روايته " الكوميديا الانسانية " وبين ما يدعو له في حياته خارج الرواية[١٢٩]، والحقيقة أن

جورج لوكاش قد تناول هذا المعنى عند تحليله لرواية "الفلاحون" لبلزاك، فتوصل إلى وجود تباين كبير بين ما يؤمن به بلزاك وما أراد أن يقوله وبين ما قاله النص، ليصل إلى التباين بين بلزاك المفكر السياسي وبلزاك مؤلف الكوميديا الانسانية(١٣٠)، وعليه يمكننا القول إن الأول هو المؤلف الحقيقي لرواية "الفلاحون"، المؤلف الموجود في الواقع المعيش بصورته المادية والفكرية، أما الثاني فهو المؤلف الضمني أو المفترض، الذي يكتشف وجوده القارئ الضمني، وهو المسؤول عن الأفكار التي وردت في رواية "الفلاحون" بمعزل عن مؤلفها الحقيقي.

إن موقف جينيت ظل سلبيا من المؤلف الضمني فهو من الذين يؤمنون أن " لا مجال البتة لمقام ثالث لا يكون هو السارد ولا المؤلف الحقيقي"(١٣١)، لكنه يتراجع عن فكرته هذه في حالة واحدة، وذلك حين يحمل النص على تبني فكرة معينة عن المؤلف(١٣٢)، وقبل ذلك يدرج نصاً من شلوميت ريمون كنعان يتضمن أن " من دون المؤلف المفترض يصعب تحليل "معايير" النص، خصوصاً عندما تختلف عن معايير السارد"(١٣٣).

أما مندلاو فقد تناول موضوع المؤلف الضمني، أو الكاتب الوهمي بحسب تعبيره، من زاوية الزمن السايكولوجي، فوجد أن المدة السايكولوجية للكاتب الوهمي تلعب دورا لا يستهان به في إثارة التوتر وسرعة الحركة، وقد اتخذ رواية " الزمن المستعاد" مثلا على ذلك(١٣٤)، لكن تحليله يكشف عن أن ما أسماه بالكاتب الوهمي لا يختلف عن الراوي في شيء.

في رواية "رجال في الشمس" نستطيع أن نميز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني على وفق الصورة الآتية:

المؤلف الحقيقي هو غسان كنفاني الشخصية التي تعيش خارج رواية " رجال في الشمس"، ونستطيع التعرف عليه وعلى تاريخه كاملا بمعزل

عن الرواية المذكورة ومن دون أن نقـــــــر أها، أما المؤلف الضمني فهو غسان كنفاني الذي عرفناه آنفاً مضافاً إليه صورة المؤلف كما رآها القارئ الضمني لرواية "رجال في الشمس"، ومن خلال كشفه لدواخل شـــخصية ذلك المؤلف على المستوى النفســـي والأيديولوجي، التي ظلت كامنة في لاوعي الكاتب، ومثلما ميز ماشيري من خلال رواية "الفلاحـــون" بـــين بلزاك المفكر وبلزاك الأديب، نستطيع أن نميز بين غسان العضو الناشط في حركة القوميين العرب المبشر بأيديولوجيتها القـــومية المجردة من كل مضمون اجتماعي، حتى عام ١٩٦٣ وقت صدور الرواية، وبين غســـان المتجلي في رواية "رجال في الشمس" وما يبشر به من أفكار جديدة، قـــد يكشفها لنا المبحث القادم.

* * *

وجهة النظر

ماذا قالت الرواية؟ ... وماذا أراد المؤلف أن يقول؟

ذلك هو السؤال الأهم الذي يطرح نفسه بعد الانتهاء من قراءة كل عمل روائي، ويكتسب السؤال أهمية أكبر مع غســـان كنفاني مادام نصه – كما يرى د. فخري صالح – "يوازن بين قدرته الاشارية وقدرته على استنطاق بنيات الواقع في تداخلها مع الرمز في مستوياته المتعددة"[١٣٥]، ويكتســـب جوابه صعوبة وتعقيدا أكثر ما دام النص الكنفاني ذا تعددية واحتمالية[١٣٦].

لقد شكلت المباحث الثمانية الماضية مقدمات للوصول إلى الإجابة عن هذا السؤال، ولنتذكر أن جولدمان قد دعا إلى اعتماد مستويين في دراســـة النص، هما مستوى التأويل، ومستوى التفسير، يأخذ الأول شكل دراســـة محايثة للنص، ويتولى الثاني ربط علاقة النص بحقيقـــة خارجة عنه[١٣٧]، وكانت الاستفادة واضحة من هذا المنهج، وقد خرجت المباحث السابقـــة، باعتماد هذين المستويين، بنتائج مهمة حول كشـــف جانب من شـــفرات

النص، وفي مقدمة تلك الشفرات ربط الشخصيات الرئيسة والثانوية بالواقع الاجتماعي والتعرف إلى ما ترمز إليه كل شخصية من دلالات سياسية وأيديولوجية، وقد مرّ بنا في مبحث الشخصيات أن المعالجات التي قدمها البحث وسيقدمها في هذا المجال تنطلق من النظر إلى كل شخصية بوصفها مرجعا كنائياً مشفّراً يجري العمل على حل شفرته.

كما أن من الأمور التي أوقفنا البحثُ على عتبتها أن رواية "رجال في الشمس" تنتمي إلى النمط المتعدد الأصوات، أو الدايالوجي بحسب باختين، فهيمنة العرض المشهدي على النص، كما ورد في المبحث السابق، ووصول الأحداث إلى المتلقي عبر عيون الشخصيات الرئيسة الأربع، والقليل منها يصل عبر عين الراوي مباشرة، كما مر في المبحث الأسبق، مقدمتان تمهدان إلى الإقرار بهذه الحقيقة، وستأتي الصفحات القادمة إلى الكشف عن هذه الأصوات، وبهذا يخالف البحث رأي الدكتور خالد علي مصطفى الذي وجد أن "في رواية غسان تتبدى الأحداث من خلال زاوية نظر محايدة تختار الشخصيات وفق قياس مهيّأ ومرسوم بدقة.. أي أن الرؤية الخارجية هي التي تتحكم بتوجيه بؤرة السرد وتوزيعها في خطوط متوازية أول الأمر، ثم في توحيدها في فعل واحد ينتهي بمأساة الخزان المعروفة"(١٣٨)، وقد يجد القارئ تناقضاً في انتماء الرواية إلى النمط الدايالوجي وإلى نمط تيار الوعي معاً، لكن ذلك التناقض سيتبدد حين يتذكر أن تيار الوعي في هذه الرواية لا ينبثق من ذهن شخصية واحدة، كما هو الأمر في روايتي "يوليسيس" و "صورة الفنان في شبابه" لجيمس جويس، أو في رواية "الأمواج" لفرجينيا وولف، وإنما ينبثق من أذهان أربع شخصيات.

إن القول بانتماء الرواية إلى النمط المتعدد الأصوات يدعونا إلى الاستفادة من منهج ميخائيل باختين ومن بعده بوريس أوسبنسكي في الوصول إلى جوهر هذه الأصوات.

ولما كان النمط الدايالوجي يتسم بالقــدرة على تصوير فكرة الغير مع الحفاظ على كل قيمها الدلالية والحفاظ على المسافة الفاصلة بينها وبــين أيديولوجية المؤلف الخاصة، كما ورد في التمهيد، فإن البحث يتطلب فرز وجهة نظر كل شخصية على حدة، إلى جانب وجهة نظر الراوي، وصولاً إلى وجهة نظر المؤلف على وفق ما توصلت إليه المباحــث السابقـــة، بالإضافة لما سيضيفه المبحث الحالي.

إن طبيعة المنهج السيميائي تفرض –بحسب هربسـريت شــولز– "أن نهتمّ بالأيديولوجيا، وبالبنى الاجتماعية الاقتصادية، وبالتحــليل النفســي وبالشعرية وبنظرية الخطاب"[١٣٩]، وزيادة في الدقة المنهجية كان لا بد من الاستعانة بتصنيف أوسبنسكي لوجهة النظر على وفق ما ورد في كتابــه شعرية التأليف[١٤٠]، فقد تناول الموضوع أربعة مستويات، هي: المستوى الأيديولوجي والمستوى النفسي والمستوى التعبيري والمســتوى الزماني والمكاني[١٤١]، ولما كان مبحــث الفضاء من الفصل الأول قــد تقـــصى المستوى الأخير من كل جوانبــه فإن ذلك ســيغنينا عن تناول المســتوى المكاني والزماني في هذا المبحـــــث، وعليه فإن موضوع وجهة النظر سيتوزع في هذا المبحث على المســتويات الآتية: المســتوى التعبــيري والمستوى النفسي والمستوى الأيديولوجي.

* * *

المستوى التعبيري:

ويعني به أوسبنسكي مستوى الخصائص الكلامية[١٤٢]، وتحــيلنا هذه الخصائص على موضوع اللهجات كما ورد عند بـــاختين الذي وجد أن لغات التنوع الكلامي جميعاً وجهات نظر خاصة إلى العالم وأشــــكال لوعيه، كما ورد في التمهيد، كما يحيلنا على بــيير زيما الذي قــدّم العالم الاجتماعي كمجموع لغات جماعية تظهر في أشــكال مختلفة في البــنى

الدلالية والسردية ووجد في دراســة اللهجات الجماعية الطريق الوحــيد لشرح وظائف الأيديولوجيات في الرواية، وطبــق ذلك عملياً على رواية الغريب لكامو، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هنا تعليق بيير زيما على اللغات الطبقية، فهو يعتقد أن مفهوم الطبقة نفسه غير محدد، وإن الطبقة هي أوسع وأشد تعقيدا من أن ينسب إليها لغة مشــتركة[١٤٣]، ليصل بــعد ذلك إلى أن "اللغة الجماعية ليست دائماً نتاج جماعة واحدة، ولكنها يمكن أن تنشأ على تخوم جماعتين أو طبقتين لهما لأسبــاب اقــتصادية وسياســية، مصالح وقضايا مشتركة"[١٤٤]، ويكتسب رأي زيما الآنف ذكره أهمية أكبر حــين يتعلق الأمر بالبلدان النامية وما تتمتع به شعوبها من تداخل طبقي يصعب فرزه، وهذا ما ســيواجهنا في رواية "رجال في الشــمس"، حــيث تأخذ الانتماءات السياسية مواقــع الانتماءات الطبقــية الصرف، إن هذا الأمر سيشكل تفسيرا لرأي أمل زين الدّين في أن الوعي الطبقــي كان غائماً في معظم نتاج كنفاني الرّوائي[١٤٥].

تتجسد اللغات الجماعية في رواية " رجال في الشمس" على مســتوى الحوار مع أغلب شخصيات الرواية، خاصة إذا أخذنا بــنظر الاعتبــار التعليقات الشارحة بوصفها جزءً من ذلك الحوار كما وجدناه في مبحــث نمط السرد، إن لهجة الحوار تكشف بصورة جلية جانباً مهماً من شخصية المتحــاور وطريقــة تعامله مع الآخرين انطلاقــاً من وجهة نظره على مختلف المستويات.

تتكشف شخصية أسعد من خلال حواره، فتتبين قدرته على المحاججة والجدل وإفحام الآخرين، هذا ما يلمســه القــارئ عند أول حــوار له مع الرجل السمين:

"ثم انفجر:

– خمسة عشر ديناراً سأدفعها لك ؟ .. لا بأس ولكن بعد أن أصل وليس قبل ذلك قط..

حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

– لماذا ؟

– لماذا ؟ ها ! لأن الدليل الذي سترسلونه معنا سوف يهرب قبل أن نصل إلى منتصف الطريق ! خمسة عشر ديناراً ، لا بأس .. ولكن ليس قبل أن نصل.."[١٤٦].

ويستمر في هذه المحاججة حتى يقتنع بأن الدليل لن يستطيع الهرب بالنقود، وتتجلى لغته المتميزة في الفصل الرابع من الرواية، حين يحتدم الجدل حول الاتفاق مع أبي الخيزران تتجلى قدرة أسعد على الاستنتاج المنطقي والوصول إلى الأمور التي يسعى أبو الخيزران إلى إخفائها، فبعد أن يحاصر أبا الخيزران بأسئلة دقيقة مفاجئة تربك الخصم، وتكشف عن التناقض في كلامه، يفاجئه بكشف الحقيقة، مستعيناً بعقلية الاقتصادي الذي يحسب الأمور على وفق مقاديرها المادية: " أولاً، أعفنا من تصديق قصة رحلة القنص ! يبدو لي أن الحج رضا وجنابك تعملان بالتهريب.. عفوك قليلاً، دعني أكمل.. الحج رضا يعتقد أن تهريب الأشخاص في طريق العودة أمر تافه، لذلك يتركه لك، أما أنت فتترك له بالمقابل تهريب الأمور الأهم.. وبنسبة من الأرباح المعقولة، أم تراه لا يعرف أنك تهرب أشخاصاً في طريق العودة؟"[١٤٧].

وتسهم الجمل الشارحة في منح أسعد صفات القوة والذكاء والثقة بالنفس باعتماد الأداء التمثيلي المناسب للعبارة التي يقولها، مثل: " ضحك أسعد بسخرية ثم قال ببطء شاداً على كلماته بعنف"[١٤٨] ، ومثل: " قال أسعد بعنف"[١٤٩]، و " قال أسعد بهدوء"[١٥٠] ومثل:" ابتسم أسعد ولاحظ أن أبا قيس ومروان ينتظران أن يسمعا قراره، فمضى يحكي ببطء وسخرية"[١٥١]، بهذه الوسائل يوحي أسعد للآخرين بأنه المؤهل لقيادتهما في مواجهة أبي الخيزران.

تحيلنا هذه اللغة على لغة التراث الماركسي وما تتصف به من اعتماد المنطق العلمي الدقيق، والتركيز على العوامل المادية في التحليل السياسي للأحداث، والابتعاد عن اللغة الإنشائية الفضفاضة، ومن ثم فإن هذه اللغة ستكون الحامل المناسب للأيديولوجيا التي يتبناها أسعد.

أما لغة أبي قيس فتجسد شخصية القروي البسيط، الذي يترك للآخرين اتخاذ القرار نيابة عنه، يتضح ذلك حين يسأله أسعد:

– " ما رأي العم أبو قيس؟"

– الرأي رأيكم.."[١٥٢]، وكثيرا ما لا يستطيع الوصول إلى القرار الحاسم، ففي الوقت الذي يعبر مروان عن موافقته على منح الزعامة لأسعد بهزة من رأسه، وهو تعبير يتضمن القناعة بهذه الموافقة، نجد أبا قيس يرفع كفه في الهواء تعبيرا عن موافقة دون قناعة راسخة[١٥٣]، وحين يتخذ قراره منفرداً، تتجلى الحيرة على سلوكه، توضح ذلك العبارات الشارحة: "وقف أبو قيس مهيئاً نفسه للقول الفصل ولكنه قبل أن ينطق دوّر بصره على الجميع وتوقف هنيهة وهو ينظر إلى أسعد كأنه يرجوه العون، ثم اقترب من أبي الخيزران.."[١٥٤].

وهو كثيرا ما يصرح بعجزه عن فهم الأمور المعقدة: " – اسمع يا أبا الخيزران.. أنا رجل درويش ولا أفهم بكل هذه التعقيدات.."[١٥٥]، كما نجده لا يعطي للمعرفة قيمة كبيرة، فهي مسألة ثانوية في نظره، نعرف ذلك ونحن نتابع الحوار بينه وبين ابنه قيس حول شط العرب: "وقال ببطء:

إنني أعرف ذلك من قبل

– كلا، لم تكن تعرفه.. عرفته اليوم وأنت تطل من الشباك

– طيب ! وماذا يهمني أن أعرف ذلك أو أن لا أعرفه، هل ستقوم القيامة؟"[١٥٦].

وتكشف لغته عن ميله إلى التراجع عن القرارات التي يتخذها بنفسه

انسياقاً وراء رأي الجماعة، فبعد أن يرفض السفر برفقة أبـــي الخيزران، يتراجع عن قراره بسرعة حين يجد رفيقـــيه يقــرران الســفر مع أبـــي الخيزران: " قال أبو قيس : هل تعتقدون أنه بوسعي أن أرافقــكم أنا رجل عجوز.."[157]، وتتكرر هذه الظاهرة حين يدعوه أسعد إلى السفر فيرفض ثم سرعان ما يتراجع في الجلسة ذاتها فيطفح قلبه بالأمل ويحلم أن يزرع عرق زيتون ويكمل تعليم قيس ويبني غرفة في مكان ما[158].

وتتجلى سمة التدين على لغته في حواره الداخلي، واعتماده ألفاظاً ذات ملامح دينية مثل عبارة :"يا رحمة الله عليك " التي كررها مراراً، والربط بين موت الأستاذ سليم والحظوة التي يتمتع بها عند الله[159].

تكشف هذه الخصائص عن طبيعة الفلاح البســيط الجاهل المحــكوم بالقيم البالية، والعاجز عن فهم التحولات الخطيرة على كل الأصعدة، ومن ثم فإن هذه اللغة هي الحامل المناسب لأيديولوجيا المجتمع الفلاحـــي الذي يتوق إلى إعادة الزمن إلى الوراء، كما أن هذه اللغة قادرة على حمل وجهة النظر على المستوى النفسي، والتي سيجري تناولها لاحقاً.

أما لغة مروان فتتميز بالجرأة والروح الاقتحامية، هذا ما لمســناه من الســطور الأولى التي أعقبــت ظهوره على مســرح الأحــداث : "جمع شجاعته كلها وحشدها في لسانه، كل ما تبقي في جيبه لا يزيد عن السبــعة دنانير، ولقد كان يحسب قبل هنيهة أنه غني.. أما الآن.. أتراه يستصغره؟

– سوف تأخذ مني خمسة دنانير وأنت مبسوط .. وإل

– وإلا ماذا؟

– وإلا فضحتك في مخفر الشرطة!"[160].

وإذا كان أبو قيس يقر بجهله ولا يجد فيه مثلبة، فإن مروان يفاجأ بــأنه يجهل أموراً كثيرة، وتلك علامة على طفولة التفكيــر : " – لمــاذا؟ هــل تزوج؟ حدق مروان إلى أبي الخيزران مشدوها ثم همس:–

-كيف عرفت؟"(١٦١).

"والعلامة الأخرى على طفولة التفكير الاندهاش والمفاجأة والرؤيا المثالية التي تظهر من بعض تعابيره: " – ولكن.. لماذا يفعلون ذلك؟ لماذا يتنكرون"(١٦٢)، ومن ثم فإن هذه الصفات تجعل لغة مروان صالحة لحمل طوباويته، التي سيرد الحديث عنها لاحقاً.

بالضد من هذه اللغات تبرز لغة الرجل السمين متّسمة بالصرامة والحدية، نلمس ذلك منذ بدء ظهوره، ففي حواره مع أبي قيس:

– " إننا لا نلعب.. ألم يقل لك صديقك أن السعر محدود هنا؟"(١٦٣)، وبعد ذلك:

– "خمسة عشر ديناراً.. ألا تسمع؟"(١٦٤) وفي حواره مع أسعد تتحول الصرامة إلى غطرسة وتعال: " حدق إليه الرجل من وراء جفنيه السمينين وسأل ببلاهة:

لماذا ؟"(١٦٥).

وبعد ذلك تزداد الغطرسة لتتحول إلى استهانة بالآخرين حد الوقاحة: " قال بلؤم

– أنا لا أجبرك على أي شيء .. أنا لا أجبرك.

– ماذا تعني ؟

– أعني أنه إذا لم تعجبك شروطنا فبوسعك أن تستدير ، وتخطو ثلاث خطوات ، وستجد نفسك في الطريق"(١٦٦)، وتبلغ الوقاحة ذروتها مع مروان:

" – أرجوك ! أرجوك ! لا تبدأ بالنواح ! كلكم تأتون إلى هنا ثم تبدأون بالنواح كالأرامل !.. يا أخي، يا روحي لا أحد يجبرك على الالتصاق هنا، لماذا لا تذهب وتسأل غيري، البصرة مليئة بالمهربين!"(١٦٧)، وأخيرا تهبط لغة الرجل السمين إلى أسفل درجات الابتذال حين يعتمد الكلمات البذيئة

التي يتحاشى الراوي التصريح بها: " – تريد أن تشكوني إلى الشرطة يا ابن الـ..."[١٦٨] وبعد ذلك : " – اذهب وقل للقواويد أنني ضربتك .. تشكوني للشرطة ؟"[١٦٩]

ولكن إلى جانب خشونة هذه اللغة نجد الإكثار من مخاطبة زبائنه بعبارة "يا بني" مقترنة بنغمة الوعظ والنصيحة، إن اقتران هاتين السمتين في لغة الرجل السمين تجعلانها صالحة لحمل أيديولوجيا بطريركية، وتلك خصيصة من خصائص السلطات العربية النفطية آنذاك، والتي يرمز لها الرجل السمين، كما مر في المباحث السابقة، ومن ثم فإن هذه الأنظمة تسعى لأن تفرض سلطتها البطريركية على الشعب الفلسطيني.

وتأخذ لغة أبي الخيزران لوناً آخر يناسب وضعها السياسي، ما دام أبو الخيزران لا يملك دكاناً وكرسياً كالذي عند الرجل السمين، فلا بد من اعتماد لغة خاصة تناسب شخصيته المراوغة البهلوانية، التي توصلنا إلى تشخيصها في مبحث الشخصيات، هكذا يظهر أمام مروان لأول مرة شخصية حنونة رقيقة وهو يربت على كتف مروان ويواسيه: "– لا تيأس إلى هذا الحد.. إلى أين ستذهب الآن؟" ، ثم يشبك ذراعه بذراع مروان كمن يعرفه منذ زمن بعيد، ويسأله:"– أتريد أن تسافر إلى الكويت؟"[١٧٠]، ثم يعلن عن استعداده لإيصاله إلى الكويت مقابل خمسة دنانير فقط، يدفعها بعد الوصول إلى الكويت.

ومن ملامح لغته التأني في عرض مشروعه حتى يتقصى شخصية مروان من كل جوانبها، ويوحي له بأنه ليس بحاجة إليه وإنما ينوي مساعدته بالدرجة الأولى، ومن الملامح الأخرى طابع المرح والانشراح الذي يسعى أبو الخيزران إلى أن يلون به لغته، والذي يتمظهر في الضحك المتواصل والضرب على كتف المحاور، وقد جرت مناقشة جانب من ذلك في المبحث السابق، كما نلمسه واضحاً في الحوار بينه وبين موظف المخفر العراقي:

- ماذا تحمل معك؟

أسلحة ! دبابات! ومصفحات ! وست طائرات ومدفعين.."[171].

ومما يميز لغة أبي الخيزران الاستعانة المتواصلة بحركة اليدين، بغية تأكيد كلامه، والإيحاء للآخرين بالجدية الشديدة.

ومن الملامح الأخرى تلفيق الحكايات الزائفة حول مخاطر الطريق التي رواها أبو الخيزران إلى أسعد في الفصل الخامس، وقد جرى التطرق لها بوصفها صورة للإعلام المضلل، الذي تمارسه القيادات البرجوازية مع جماهيرها، واستكمالاً لتلفيق الحكايات الزائفة، يجسد حواره مع موظف المخفر الكويتي تصديقه لأكذوبة ألحاج رضا التي رواها ذلك الموظف، ما دامت تجسد فحولته الزائفة"[172].

يساعد اجتماع الخصائص المذكورة في جعل لغة أبي الخيزران قادرة على حمل أيديولوجيته الميكافيلية التي جسدها في نصيحته لمروان حين قال له: "الفلس أولا ثم الأخلاق"، أن لغة أبي الخيزران بالخصائص المشار إليها تبرّز الوظيفة التبريرية التي أشار إليها بول ريكور في حديثه عن الأيديولوجيا واليوتوبيا، فهو إذ يقترح في حواره لماركس ثلاث استعمالات للأيديولوجيا، من بينها التبرير المرتبط بالسيطرة التي تتحقق بوساطة نوع من البلاغة السوفسطائية، فإن تلك البلاغة "تصير أيديولوجيا – يقول بول ريكور – عندما تكون في خدمة سيرورة السلطة وإضفاء المشروعية"[173]، ويحدد ريكور جوانب من تلك الوجوه البلاغية من بينها السخرية والالتباس والمفارقة والمبالغة، وحين نعود إلى رواية "رجال في الشمس" نجد هذه الجوانب واضحة في لغة أبي الخيزران، ولعل اللغة التبريرية تبلغ أجلى صورة لها في خاتمة الرواية، حين يكرر أبو الخيزران سؤاله: "لماذا لم يدقوا جدران الخزان"، وقد كان لمبحث التواتر وقفة طويلة بشأنها، إن هذه اللغة خير حامل لأيديولوجيا أبي الخيزران السلطوية.

* * *

المستوى النفسي:

قصد أوسبنسكي بالمستوى النفسي طبيعة الإدراك الذي يبنى من خلاله السرد، أهو وعي فردي محدد أم موضوعي، في الحالة الأولى يبنى السرد على وفق الحالة الذهنية للشخصيات المعنية بالحدث والدوافع المتحكمة بهم، أما الحالة الثانية فتقدم السرد كما يعرفه المؤلف أو الراوي(١٧٤)، وقد مرّ بنا في المبحث الأسبق أن الراوي في "رجال في الشمس" ينظر لما يحيط به بعيني الشخصية، ثم سرعان ما ينتقل إلى شخصية أخرى فيتماهى بها، راصداً الأحداث والمرئيات بعينيها، وبذلك يبنى السرد في هذه الرواية من خلال إدراك الشخصيات ووعيها، وقد قدمت هذه الدراسة نماذج لهذا الإدراك، عبر المباحث الماضية، نذكر من بينها:

ما ورد في مبحث الأحداث عن صورة الغبار الذي تثيره السيارة عند دخولها مركز صفوان وعند مغادرتها إياه، تعبيراً عن الأجواء النفسية للبطل وحالة القلق التي يعانيها، ومثلها صور التعرق الشديد مقترنة بتصوير حرارة الشمس وتوهج الزجاج وضجيج السيارة، والتصاعد التدريجي للظواهر السلبية، صورة لتصاعد الإحساس اللاشعوري بدنو الأجل وقرب وقوع الكارثة كلما اقتربت الشخصيات من مصيرها المحتوم، كما وجد البحث في نظرة مروان إلى ساعته وهزّ رأسه وفي طي أسعد لقميصه وغوصه في الخزان تعبيراً عن غياب حالة الرعب السابقة والاستسلام الهادئ للموت.

تعبر هذه الظواهر عن وجهة نظر الراوي من زاوية التحليل النفسي تجاه هاتين الشخصيتين، إذ تقول هذه المدرسة أن كل الحيوانات تستجيب للخطر بالهرب أو القتال أو التجمد، أما بالنسبة للإنسان فإن الحالة الثالثة يقابلها عنده الاكتئاب أو اللامبالاة أو إظهار قبول قدري أو قلق مزمن(١٧٥)،

ومن ثم فإن هذا الاستسلام الهادئ للموت ما هو إلا صورة دقيقة للقبول القدري المشار إليه آنفاً.

على الضد من ذلك تأتي صورة أبي الخيزران الذي كان يصب في فمه الماء فيسيل من ركنيه نازلاً إلى ذقنه ثم إلى قميصه المبتل، ثم يصب ما يتبقى فوق رأسه ويترك الماء يسيل على عنقه وصدره وجبينه فيبدو شكله عجيباً، وذلك تعبيراً عن تشبث أبي الخيزران بالحياة، وبالتقاء هاتين الصورتين يتحقق تركيب طباقي يعمق وجهة نظر الراوي على المستوى النفسي.

إن هذه الحالات التي تعبر عن المستوى النفسي لأبي الخيزران والشخصيات الأخرى تتحقق من خلال الملامح والخصائص التعبيرية، وهي حالة خاصة للتعبير عن المستوى النفسي أشار إليها أوسبنسكي، مستشهداً بنموذج من رواية الأبله لدستوفسكي[١٧٦].

في مبحث المدة، وأثناء تناول الدراسة لبنية الفصل الأول من الرواية من حيث سرعة السرد، جرت الإشارة إلى وجود ترابط نفسي بين كل مشهد رئيس والوقفة التأملية التي تليه، هكذا يرتبط اضطجاع أبي قيس على صدره، في المشهد الرئيس، بلذة تقترب من لذة الممارسة الجنسية[١٧٧] في الوقفة التأملية، ثم يرتبط انقلابه على ظهره في المشهد الثاني، بالحزن والإحساس بالغربة في الوقفة اللاحقة[١٧٨]، ويرتبط المشهد الذي يصور قيامه بوقفة تأملية ترسم إحساسه بالغربة الخانقة في مدن بلا أشجار[١٧٩]، وقد توصل المبحث ذاته إلى أن تلك المشاهد قد عبرت عن تطورات الوعي الأيديولوجي لدى البطل، وبذلك يتحقق نوع خاص من التعالق بين المستوى النفسي والمستوى الأيديولوجي.

وقد جرى الحديث مفصلاً عن خصائص لغة أبي قيس، وقدرتها على حمل وجهة النظر النفسية، إن ما تكشفه تلك اللغة من شخصية أبي قيس

يأتي مطابقاً لتشخيص أريك فروم الذي يرى أن تفاوت الناس في دوافعهم ليس نتيجة للبناء العضوي للفرد، و إنما يعكس ثقافة المجتمع و العلاقـــات السائدة فيه[١٨٠]، فالإنسان "أثناء اصطدامه بجملة من القرارات المتناقضة – يقول فروم – لا يستطيع أحياناً اختيار الصحيح منها، مما يولد لديه عدم الثقة و الخوف و القــلق، مما يدل على وجود "ازدواجية" وجودية أخرى، نظراً لأن الثمن الذي يدفعه الإنسان لقاء الوعي هو عدم الثقة بالنفس"[١٨١]، هكذا تولّــد خميرة الوعي التي أخذها أبو قيس من الأستاذ سليم عن شــط العرب شحنة من الإحســاس بالحــيرة و الضآلة و العجز عن فهم الأمور المعقدة.

في الفصل الثالث من الرواية نجد شـــكلاً آخر للتعالق بـــين هذين المستويين، حيث يعيش مروان عند مغادرته دكان الرجل السمين حـــالتين متضادتين من الحزن و الفرح، فقــد حــلّ عليه اليأس الثقــيل و هو داخل الدكان، بينما أصابه شعور أوحى له بـــالارتياح و الســعادة، عند مغادرته الدكان، وقد جرى في مبحث الترتيب ربط الحالة النفســية هذه بــدلالات أيديولوجية، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هنا هو أن فرويد قد نبّه إلى إمكانية اجتماع عاطفتين متضادتين تجاه موضوع واحد وفي آن واحد، فقد يحس المرء بالحب و البغضاء في آن واحد تجاه شخص واحــد[١٨٢]، وتتكرر هذه الحالة في موقف مروان من أبيه عند كتابته الرسالة إلى أمه، ففي مقــدمة الرسالة : " أجاز لنفسه أن يصف أباه بـــأنه مجرد كلب منحـــط"[١٨٣]، لكنه سرعان ما يتراجع ويشطب ما كتب ويعلن أنه " لا يحقد على أبيه إلى ذلك الحد.."[١٨٤]، ويأخذ بتقديم المبررات لفعلة أبيه[١٨٥].

وهناك صورة أهم للتعالق بين هذين المســتويين تجســدها المقـــاطع الاسترجاعية لأبي الخيزران، وهي مشكلة الإخصاء و الإحساس بالخوف و القلق الذي يصيب البطل كلما تسلط عليه الضوء؛ خشية انكشاف الحقيقة

المخزية، وقد ناقش مبحث التواتر ارتباط هذه الصورة النفسية بالمستوى الأيديولوجي، ويبقى لهذا المبحث مهمة معالجتها في ضوء مفاهيمَ التحليل النفسي:

ينظر التحليل النفسي الفرويدي إلى مظاهر العصاب والذهان بوصفها وسائل دفاعية بوساطتها يسعى الأنا لحماية نفسه من ضغوط الأنا الأدنى (الهو)[١٨٦]، ومن بين المظاهر المشار إليها يعنينا مظهران: الإسقاط والتبرير، ويعني الإسقاط نسبة الميول اللاشعورية التي عند الشخص على الغير ليتحول التهديد من تهديد داخلي إلى تهديد خارجي[١٨٧]، وفي رواية " رجال في الشمس" تتجلى هذه الظاهرة في حديث أبي الخيزران لأسعد في الفصل الخامس، عن خيانة الأدلاّء الذين يتركون ضحاياهم وسط الصحراء للجوع والعطش، وقصص الناس الذين تحولوا إلى كلاب نتيجة خيانة هؤلاء الأدلاّء[١٨٨]، هكذا ينسب أبو الخيزران خيانته إلى الرجل السمين والأدلاّء الآخرين، فيهرب من ميوله اللاشعورية التي كشفتها الأحداث اللاحقة.

أما التبرير فيعني العثور على أسباب تبرر في ضوء قواعد الشعور العمل غير المسموح به اجتماعياً، وتوجد توافقاً بينه وبين قواعد الشعور، فيتمكن الشخص من فعله دون لوم أو شعور بالذنب[١٨٩]، وبتعبير آخر يمكننا القول أن الأنا الأعلى تقوم بنقل الهو غير المقبولة اجتماعياً إلى دافع مقبول اجتماعياً للأنا، فتبدو كما لو كانت تتضامن مع الأنا في لجم رغبات الهو[١٩٠]، وقد مر بنا قبل صفحات قليلة مفهوم التبرير على المستوى الأيديولوجي، إن مصاديق التبرير الأيديولوجي السابق في الرواية هي ذاتها مصاديق على التبرير العصابي عند أبي الخيزران، فتساؤله في نهاية الرواية " لماذا لم تدقوا جدران الخزان" صورة لذلك التبرير العصابي، وتأتي الشواهد على ما أسميناه بالإسقاط قبل قليل صورة أخرى

لهذا التبرير، ولعل التبرير الأوضح ما وجدناه في إجابة أبي الخيزران على سؤال أسعد:

" – لماذا تعمل إذن في التهريب "، فتأتي الإجابة تبريراً لسلوك أبي الخيزران، ومغامراته بأرواح أبناء بلده[١٩١]، هكذا يعبر أبو الخيزران في هذهِ التبريرات عمّا أسماه أريك فروم بالشعور الكاذب، ما دام لا ينقل التجارب والخبرات الواقعية الموجودة في أعماقه، لأنها قد هبطت إلى تحت السطح لتتحكم بسلوك المرء دون علمه[١٩٢].

ولكن لماذا هبطت تلك الخبرات إلى تحت السطح؟ يجيب فرويد بأن ما حصل أساليب لتحقيق الكبت، والكبت حالة من صراع الأنا والدوافع الغريزية[١٩٣]، وبتعبير آخر هو "الكف اللاشعوري والذاتي للحافز"[١٩٤]، ومن الجدير بالذكر أن حافزي الجنس والتسلط هما من أكثر الحوافز عرضة للتصادم مع المعايير الاجتماعية ومع حوافز أخرى عند الإنسان ويتحقق الاضطراب الذهني نتيجة هذا التصادم[١٩٥]، ولكن فيما يخص أبا الخيزران، فإن حافز الجنس قد تعرض إلى أشد حالات القمع على الإطلاق، "وها أنت ذا أعجز من أن تنام إلى جانب امرأة"[١٩٦]، وإذا كان شبح الخوف من الإخصاء هو المصدر الرئيس للأمراض العصابية، فكيف يكون الأمر حين يتحقق الإخصاء فعلاً ويصير أمراً واقعاً لا فكاك عنه؟

يحدثنا أريك فروم عن صورة نرجسية يكوِّنها المرء عن نفسه، يؤدي تحطمها إلى تعرض إحساسه بالقيمة الذاتية وأمنه للخطر[١٩٧]، ولأجل ألاّ يتعرّض إحساس أبي الخيزران بقيمته الذاتية لهذا الخطر نتيجة تعرض حافز الجنس للقمع الكلي بالتحقق الفعلي للإخصاء، كان لا بد أن تتضاعف فاعلية حافز التسلط فتعوض خسارة الحافز المفقود حماية للصورة النرجسية التي كونها أبو الخيزران عن نفسه.

وقد نجد عند رايش تفسيراً آخر للظاهرة ذاتها، بربطه بين الطاقة الجنسية وتجليات غريزة الموت كما هي عند فرويد ومن بينها العدوانية، فوجد أن العلاقة بينهما علاقة طردية، فعدم تفريغ الطاقة الجنسية يفسح في المجال أمام ظهور النزعة العدوانية والتدميرية، بينما يساعد خفض التوتر على إضعاف تلك النزعة ويحول دون بروزها(١٩٨).

* * *

المستوى الأيديولوجي:

تظهر بدايات الأيديولوجيا عند كارل ماركس في السطور الأولى من كتابه "الأيديولوجيا الألمانية" حيث يشير إلى التصورات الخاطئة التي اصطنعها البشر عن أنفسهم وعن ماهيتهم وعمّا يجب أن يكونوه(١٩٩)، إن هذه الكلمات القليلة تمثل حسب بول ريكور أول تنويه إلى معنى الأيديولوجيا، ثم يتسع هذا المفهوم ليشمل كل أشكال الإنتاج غير الاقتصادية كالقانون والدولة والدين والفلسفة(٢٠٠)، إن هذه العناصر تكتسب أهمية أكبر مع تطور الفكر الماركسي لتصير قوة مؤثرة تسهم إلى جانب العامل الاقتصادي في مجرى النضال التاريخي، وتحدد شكله في كثير من الأحيان(٢٠١)، لكن للفكر الماركسي صورة أخرى للأيديولوجيا يطرحها أنجلز في رسالة إلى مهرينغ، خلاصتها أن الأيديولوجيا عملية يؤديها المفكر عن إدراك خاطئ أو زائف، ما دامت القوى الحقيقية التي تحركه تظل مجهولة بالنسبة إليه، فيصنع لنفسه تصورات عن قوى حافزة كاذبة أو ظاهرية، معتقداً أن هذه المادة وليدة التفكير(٢٠٢)، وعلى هذا الأساس يكوّن عبد الله العروي تصوره عن الأيديواوجيا قائلاً: "هي الفكر غير المطابق للواقع، رغم أن الفرد المفكر يظن عكس ذلك"(٢٠٣)، غير أن الماركسية أسندت تصحيح هذا الخلل إلى الطبقة العاملة بحيث تكون أنماط الوعي المغلوط وعي طبقات أو جماعات محددة لا وعي المجتمع كله(٢٠٤).

وأخيراً وبعد أن كانت الأيديولوجيا في نظر معلمي الماركسية هي أداة تضليل الوعي وتزييفه، انتهت عند الماركسيين السوفيت لتكون مجسدة في الماركسية ذاتها، هكذا صارت الماركسية – اللينينية أيديولوجيا الشعب السوفيتي قاطبة[٢٠٥]، لكن تياراً من الرافضين للستالينية والذين وصموا بالتحريفية قد أعلنوا أن الماركسية لا يمكن أن تكون أيديولوجيا، وإنما هي علم الأيديولوجيا ونقد لكل الأيديولوجيات[٢٠٦].

حصل ذلك بعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي، حتى إذا وصلنا إلى أوسبنسكي وجدناه يعرّف الأيديولوجيا بأنها نظام عام لرؤية العالم تصوريا[٢٠٧]، ولعله هنا يقترب كثيراً من مصطلح weltarschauunge (الإدراك الكوني) الذي وضعه مانهايم، والذي يعني نظرة كلية نستطيع بمقتضاها وفي ضوئها بأن نتعرف على أنماط التفكير السائدة في الواقع الاجتماعي[٢٠٨]، ويطابق مفهوم عبد الله العروي للأيديولوجيا في إطار التسلسل التاريخي، إذ يعرفها بأنها نظرة إلى العالم والكون، بعد أن يميزها عن الأيديولوجيا في إطار مجتمعي آني بوصفها قناعا لمصالح فئوية[٢٠٩]، وهذا يحيلنا على مفهوم رؤية العالم لجولدمان، الذي تطرّق التمهيد إليه بشيء من التفصيل.

يستدعي تناول المستوى الأيديولوجي في الخطاب الأدبي تذكّر قولة ماكدونيل "أن الخطاب شكل من الأشكال الخاصة للأيديولوجيا"[٢١٠]، وصولاً إلى فكرة إلتوسر القائلة "أن معاني الخطابات تنشأ في ما هو علاقات تعارض أساساً في الصراعات التي تخترق أجهزة الأيديولوجيا... وهذه الصراعات هي ذلك الخارج الذي ينشئ المعاني الخطابية"[٢١١]، كما يستدعي تناول الأيديولوجيا في نص سردي ما ورد في التمهيد عن ماشيري وباختين، وكيف أن الأيديولوجيات المختلفة تصير مكونات أولية للنص، وكيف أن أيديولوجيا المؤلف تتحرك بسرية بين

الأيديولوجيات المعروضة، بحسب ما يذكر الأول، وكيف أن الأصوات أو الأيديولوجيات تتعدد في النص الواحد، كما يذكر الثاني، وقد وجدنا في ثنايا هذه الدراسة أن كل الشخصيات الرئيسة والثانوية في رواية "رجال في الشمس" كانت حوامل لأيديولوجيات مختلفة، ويبقى أن نكشف القناع عن أيديولوجيا المؤلف التي تتحرك بسرية بين تلك الأيديولوجيات.

وقبل ذلك لا بد من أن نقول مع سعيد بنكراد " إن القيم تملك قبل أن تتحقق في فعل خاص وجوداً مجرداً .... وأن النص عندما يستحوذ على هذه القيم يمنحها وجوداً خاصاً، وهذا الوجود هو ما يطلق عليه عادة بالوجود الفني"[٢١٢]، وما تلك الأيديولوجيات التي كانت شخصيات الرواية حاملة لها إلا تجسيد لذلك الوجود الفني، أما الوجود المجرد فهو المتمثل على أرض الواقع في أيديولوجيات تتبناها قوى سياسية مختلفة، وجدها البحث تنعكس صورها على مرآة النص.

سبق وأن طرح البحث سؤالاً مهماً جوهره: لماذا كان عام النكبة مهيمناً على شخصية أبي قيس وأبي الخيزران؟ ولماذا كان حضوره شبحياً لدى شخصية مروان؟ ولماذا كان غيابه كلياً لدى شخصية أسعد؟

قد نجد الإجابة عند بول ريكور وهو يعرّف الأيديولوجيا بأنها وظيفة المسافة التي تفصل الذاكرة الاجتماعية عن حدوث ما يتعين تكراره، فتؤدي وظائف عدة من بينها نشر الاقتناع خارج دائرة الأنا لتجعل من الفعل المؤسس عقيدة للجماعة، ولتديم الطاقة البدئية بعد مرحلة الفوران[٢١٣]، هكذا تصير نكبة ١٩٤٨ فعلاً مؤسساً يرادف الإعلان الأمريكي للحقوق والثورة الفرنسية وثورة أكتوبر، التي كانت أفعالاً مؤسسة لأيديولوجياتها، هكذا يؤدي عام النكبة، كأي فعل مؤسس، الوظائف المشار إليها، وبه تصير الأيديولوجيا مبررة لتستمر معبئة[٢١٤].

لكن ما ينبغي الانتباه إليه أن النكبة، وإن كانت فعلاً مؤسساً، تختلف

عن المصاديق الثلاثة المشـــــار إليها، في أن المصاديق المذكورة أفعال إيجابية تسعى الأيديولوجيا إلى تكرارها الدائم، بـــينما تأتي النكبـــة فعلاً سلبـــياً، تســعى الأيديولوجيا المنبثقـــة عنه إلى تجنب تكراره، عن هذا الاختلاف ينتج اختلاف في الحافز، وهو الملمح الثاني للأيديولوجيا الذي يبرر ويستثير الهمة، بحسب بول ريكور[٢١٥]، إن الأيديولوجيا الرسمية في "رجال في الشمس"، الأيديولوجيا المحمولة على شخصية أبي الخيزران، تكتفي بالتبرير دون أن تستثير الهمة، فنكبة ١٩٤٨ لا تظهر في ذاكرته إلا مقترنة بالإخصاء، وتلك ممارسة مضادة لاستثارة الهمة، لكننا نجد وظيفة استثارة الهمة متجسدة من خلال التقنيات الفنية للرواية، فقد كشف مبحث الترتيب من الفصل الثاني أن الاســترجاعات العائدة إلى عام ١٩٤٨ وما قاربها قد بلغت مساحتها الإجمالية ٢٠٦ أسطر من مساحـــة الرواية التي تجري أحداثها في آب ١٩٥٨، وتلك نسبة كبيرة قياساً بالمساحة الإجمالية للرواية ومساحـــــات الاســــترجاعات الأخرى، ولنتذكر أنها لم تتوزع بالتساوي على فصول الرواية، وإنما أخذت شكلاً تنازلياً بلغت فيه نسبـــة حجم الاسترجاع إلى مجمل مساحة الفصل الأول حوالي ٦٢ %، وانتهت بخلو الفصل الأخير من الاسترجاعات، والنتيجة التي نخرج بها أن وظيفة استثارة الهمة لا تتحقق في "رجال في الشمس" إلا من خلال التقنية الفنية، ومن ثم فإن هذه الوظيفة لا يمكن إســــــنادها إلى الراوي ولا إلى أي من شخصيات الرواية، وإنما المؤلف هو المسؤول الوحـــيد عنها، ولعل ذلك هو الخيط الأول الذي يقودنا إلى الوصول إلى وجهة نظر المؤلف.

ومما هو جدير بالذكر أن النظر إلى النكبة بوصفها فعلاً مؤسساً لم يكن من بنات أفكار غسان كنفاني وحده، بل إن قسطنطين زريق قد سبقـــه إلى ذلك بخمسة عشر عاماً، حين أصدر كتيبه الموسوم بــــ "معنى النكبـــة"، هكذا صارت النكبة فعلاً مؤسســـاً قبـــل أن تنتهي الحـــرب العربـــية – الإسرائيلية الأولى[٢١٦].

إن إيجابية المصاديق الثلاثة للفعل المؤسس التي ذكرها بول ريكور مقابل فعل النكبة، يمكن التعبير عنها بالصيغة الآتية:

تشكل المصاديق الثلاثة المذكورة إصلاحا للإساءة – على وفق منطق بروب – ينبغي الحفاظ عليه وإدامته، بينما تشكل النكبة إساءة ينبغي إصلاحها، هكذا يصير تحقق الفعل المؤسس في الحالة الثانية بداية لحبكة تسعى من خلال مرورها بعشر وظائف لاحقة إلى الوصول إلى وظيفة إصلاح الإساءة لتبلغ الحكاية ذروتها[٢١٧]، وخلال المرور بالوظائف الوسطى تدخل شخصيات جديدة عالم الحكاية، وبناء على ذلك فإن الفعل المؤسس في الحالة الأولى تنبثق عنه أيديولوجيا واحدة أنها أيديولوجيا السلطة التي تسعى دائماً إلى أن تضفي المشروعية على نفسها، تلك هي الأيديولوجيا التي وصفها بول ريكور بملامحها الخمس[٢١٨]، أما في الحالة الثانية فإن الفعل المؤسس، بحكم بحثه عن إصلاح للإساءة، لا يفرز أيديولوجيا واحدة، بل يفرز عددا من الأيديولوجيات المتصارعة، بعدد الشخصيات التي تنبثق عند المرور بالوظائف الوسطى، ولأجل فرز وجهة نظر المؤلف عن وجهات النظر الأخر، لا بد من اعتماد وسيلة إلى ذلك، وكانت الوسيلة التي اعتمدها الباحث في أربعة بحوث سابقة[٢١٩] وسائل التقنيات الفنية في السرد، وسيظل هذا المسار طريقا في هذه الدراسة إلى الوصول إلى أيديولوجيا المؤلف التي تتحرك بسرية بين الأيديولوجيات.

تنبثق عن نكبة ١٩٤٨، بوصفها فعلا مؤسسا، ثلاث أيديولوجيات محمولة على ثلاث شخصيات:

الأولى محمولة على شخصية أبي قيس، والثانية محمولة على شخصية أبي الخيزران، الأولى أيديولوجية رجعية غايتها إعادة الزمن إلى الوراء، وقد مر علينا في مبحث الترتيب كيف أن الماضي عند أبي قيس

يبقـــى حـــاضراً، ويصير المستقبـــل عودة إلى الماضي، والثانية نموذج للأيديولوجيا السلطوية، وقد جرى الحديث آنفاً عن الوظيفة التبريرية لها، ولا بد أن نظيف إليها مصداقـــا آخر هو لوم أبـــي الخيزران لنفســـه على تضحيته السابقة، وقد ناقـــش مبحـــث الراوي والمروي له هذا الموضوع بشيء من التفصيل.

ويبقى أن نشير إلى أن الطبيعة الريفية لأبي قيس تحيلنا، في تقابلها مع طبيعة أبي الخيزران، على التقابل الذي وضعه ماركس وأنجلز بين الريف والمدينة، ذلك التقابـــل الذي يكشـــف عن التعارض بـــين أدوات الإنتاج الطبيعية وأدوات الإنتاج التي خلقـــتها الحـــضارة[٢٢٠]، إن أبـــرز ما يميز الأيديولوجيا المحمولة على شخصية أبي قيس ارتباطه بالأرض، ارتباطاً يحيلنا على مفهوم الهوية الفلسطينية باعتبـــار أن الأرض تشـــكل مصدر الهوية الفلسطينية، كما يقول الياس خوري اســـتناداً إلى أدور ســـعيد[٢٢١]، لكنه من جهة أخرى، وفي تقابله مع أبـــي الخيزران، يعيدنا إلى موضوعة ماركس – أنجلز آنفة الذكر، حـــيث يمثل الحقـــل وأشـــجار الزيتون أداة الإنتاج الطبيعية في مقابل أداة الإنتاج الحـــضارية متمثلة بالســـيارة التي يقودها أبو الخيزران، وحيث تتجسد الملكية العقارية في حقل أبـــي قـــيس مقابل تجسد ملكية الرأسمال في سيارة الحاج رضا.

وحين نعود إلى التعالق بين المستويين النفسي والأيديولوجي نجد وليم رايش يربط بين التكوين النفسي وإسلوب الإنتاج المهيمن، وهو قبـــل ذلك يقســـم أجهزة الشـــخصية إلى ثلاثة: خارجي وانتقـــالي وبـــاطني: فيعدّ الخارجي قناعا يخفي به الإنسان جوهره الحقيقي باتباعه أساليب المداورة والتزييف والتكلف التي يفرضها المجتمع، ويرى في الانتقـــــالي خزانا للدوافع الثانوية السلبية والرغبات اللاواعية. وفي القسم البـــاطني العميق أو "النواة البيولوجية" موقـــعاً للدوافع الأساســـية الإيجابـــية، الاجتماعية

والطبيعية، التي تؤلف مصدر الشخصية المتوازنة، ثم يلقي رايش تبعة الانحرافات والاضطرابات على الجزء الانتقالي من الشخصية الذي يعدّه ساحة تتحول فيها الدوافع الاجتماعية والطبيعية عن مسارها الصحيح، هكذا تسم غرائز الموت والتدمير أفراد المجتمع البورجوازي وبذلك تصير الشخصية التي تعيش في ظل القيم البورجوازية نموذجاً حياً لذلك التشوه والانحراف اللذين يفرزهما الوضع الاقتصادي والاجتماعي[٢٢٢]، يقودنا هذا التحليل إلى عد أبي الخيزران نموذجاً لحامل الأيديولوجيا البرجوازية بما يملكه من نزعة عدوانية، وتبلغ فيه الخصائص البرجوازية ذروتها باتباعه أساليب المداورة والتزييف والتكلف، التي ترتبط بالمستوى الخارجي للشخصية، أما أبو قيس فيخضع لفعل القسم الباطني العميق من الشخصية ما دام يحمل صفات الشخصية المتوازنة الإيجابية، التي لم تلوثها الأمراض البرجوازية.

يأتي هذا الاستنتاج بخصوص شخصية أبي الخيزران تأكيداً لما ورد في مبحث التواتر، حين يشير إلى ما تكشفه إحدى الحكايات التكرارية عن بعض خصائص البرجوازية في شخصية أبي الخيزران، وهي قدرته على التلون السريع والممارسات الانتهازية التي تساعده في تبوّء المراكز القيادية عبر مختلف المراحل السياسية المختلفة، لكن أساليب المداورة والتزييف والتكلف التي يتبعها أبو الخيزران تتعثر حين تتحقق الرؤية الصحيحة، وقد ورد هذا المعنى في مبحث التواتر عند الحديث عن العلاقة العكسية بين الضوء وغياب الرؤية، إن اعتماد التكرار في هذا الموضوع يجعل من هذا الرأي وجهة نظر للمؤلف.

ويبقى أن نشير إلى وظيفة القلب، التي تحدث عنها ماركس وأنجلز في الأيديولوجيا الألمانية، تتجلّى هذه الوظيفة في رواية " رجال في الشمس" في الفصل السادس حين يدور الحديث بين مدير المخفر الكويتي

وأبي الخيزران حول فحولة الأخير، وقدراته الجنسية التي تدفع الراقصة البصرية إلى التشبث به، هكذا تبدو صورة الخصي أبي الخيزران مقلوبة، مثلما يبدو سائر البشر في الأيديولوجيا "موضوعين رأساً على عقب، كما في غرفة مظلمة"(٢٢٣).

تمثل ظاهرة القلب المحمولة على شخصية أبي الخيزران وجهة نظر الراوي في تلك الشخصية، وتتضافر هذه الوجهة مع وجهة نظر مروان في أبي الخيزران، التي تعرضها الأوصاف الجسدية والحركية لأبي الخيزران كما يراها مروان في الفصل الثالث من الرواية، والتي كشف مبحث الشخصيات عن دلالاتها الرمزية، وفي مقدمة ذلك "قدرته أن يضع رأسه بين قدميه" التي فتحت باباً للربط بين الشكل الفيزيولوجي للشخصية وبين القيم التي تصدر عنها، كما مر.

أما أبو قيس وما دام يحركه القسم الباطني العميق من الشخصية، فهو يستمد وعيه السياسي من شخصية الأستاذ سليم، وقد مر في مبحث المدة كيف أن خميرة فكرية تكونت في ذاكرة أبي قيس من حوار قديم بين المختار والأستاذ سليم، يرجع إلى عام النكبة، تتمخض عن هذه الخميرة جملة أدلوجات، يخنقها الواقع المعيش، أولها النزوع الثوري أو الرغبة بتغيير الواقع الذي توصل إليه مبحث المدة مرتبطاً بالتطلع إلى النهر، ومنتهياً بولادة البنت الهزيلة التي تموت بعد شهرين كناية عن هزال حصيلة الثورة العربية.

وثانيها الأيمان بالوحدة العربية الذي ينكشف عند وقوف أبي قيس أمام النهر، وكيف يشحن ذلك النهر بالدلالة الأيديولوجية، حتى يصبح علامة على وحدة الأمة العربية، كما توصل إليه مبحث الفضاء، وبذلك فإن هدف الوحدة، إذ يأتي محمولاً على شخصية أبي قيس يكون حلم الملايين من الجماهير الشعبية المنحدرة من أصول ريفية، غير أن اعتماد التقنية الفنية

على التكرار، الذي حقــق التآكل ، كما مر في مبحــث التواتر، يومئ إلى تآكل آخر يمتد إلى الموضوعة الأيديولوجية، هدف الوحدة العربية.

ومما يجدر ذكره أن التقابل بين المجتمع القروي والمجتمع الحضاري قد ورد الحديث عنه في مبحث الفضاء بصورة التقابل بين المخفر العراقي وقرينه الكويتي، وقد توصل البحث هناك إلى أن الرواية كانت تشــير إلى قرب أجل المجتمع القديم وهيمنة المجتمع الجديد بعلاقاته النفعية الجديدة، وتأتي وجهة النظر هذه، عند غسان كنفاني، تأكيدا للرأي ذاته الذي توصل إليه الباحث في دراسته لقصة "موت ســرير رقــم١٢"(٢٢٤)، وبــناء عليه نســتطيع عدّ هذه الفكرة وجهة نظر المؤلف، التي تجاوز فيها وجهة نظر الحركة.

وأخيراً ورغم أن ما أسميناه بــالخميرة الأيديولوجية قــد ترك مفعوله على تفكير أبي قيس، لكنه لم يستطع أن يخرجه من اغترابه وحــيرته ولا أدريته، نتبين ذلك من صورة الطائر الأسود الذي شكل معادلاً موضوعياً لأبي قــيس، خاصة في تقابــله مع حــمامات مروان، فهو يشــاركها في سوادها، وتلك علامة على الحزن العميق الذي هيمن على الشــخصيتين، لكن الاختلاف يتجلى في لون السماء، فبينما كانت سماء مروان زرقــاء والجو كان رائعاً، نجدها في عيني أبي قيسٍ بــيضاء متوهجة، كناية عن الواقع الموجع الذي يعيشه ويقتل عنده كل مظاهر الأمل، بينما يبقــى عالم مروان مفعماً بالأمل الجميل، رغم كل شــيء، وفي الوقــت الذي كانت الحــمامات تحــلّق مجتمعة في دائرة واســعة، وفي ذلك كناية عن العمل التنظيمي للجماعة، كان طائر أبي قيس وحيداً يحوم على غير هدى، وفي ذلك كناية عن وحدة أبي قيس وضياعه، ويبقى علو ذلك الطائر تعبيراً عن ابتعاد إبي قيس عن الواقع المعيش، وهو في عزلته وابــتعاده عن الواقــع يزداد ضآلة، وخاصة حين تتكرر تلك الصفات بعد عدة ســطور، حــتى

ليبدو " مثل نقطة سوداء في ذلك الوهج المترامي فوقه"[٢٢٥]، وتأخذ العزلة والضياع منحى سياسياً، حين يبقى أبو قيس متمتعاً بها رغم ضراوة الفعاليات السياسية وعنفها، يتجسد ذلك في الجمل الآتية: "صوت الشط يهدر، والبحارة يتصايحون، والسماء تتوهج والطائر الأسود ما زال يحوم على غير هدى"[٢٢٦].

أما الأيديولوجيا الثالثة المنبثقة عن الفعل المؤسس فقد جاءت محمولة على شخصية مروان، وقد مرّ في مبحث الشخصيات وما بعده أن مروان رمز إلى حركة القوميين العرب، وبذلك فهو يطابق المؤلف الحقيقي في انتمائه السياسي وقد جاء الاشتراك في زيادة الألف والنون على الاسمين (غسان ومروان) مدخلاً إلى أن يكون المؤلف متماهيا في شخصية مروان، كما ورد في المبحث السابق، لكن ذلك لا يعني أن تكون وجهة نظر المؤلف محمولة على شخصية مروان في كل الأحوال، وإنما أوجه الاختلاف قائمة في أكثر من مجال.

لقد أحدثت النكبة تحولاً أيديولوجياً في شخصيتي أبي قيس وأبي الخيزران فكان أن ولدت من ذلك التحول رؤييان كونيتان جديدتان لدى كل منهما، أما مروان، فإن الفعل المؤسس قد خلق عنده رؤيا ابتدائية مغايرة للرؤيين المذكورتين، فنجده يشارك أبا قيس في أنه خاضع لفعل القسم الباطني العميق من الشخصية ما دام يحمل صفات الشخصية المتوازنة الإيجابية، التي لم تلوثها الأمراض البرجوازية، لكنه يخالف أبا قيس بحكم اختلاف الأجيال، فاختلاف شخصيّات الأبناء عن شخصيّات الآباء، كما ترى مارغريت ميد[٢٢٧]، ظاهرة نفسيّة تبرز بوضوح في المجتمعات المتمدنة، مميزة عملية التغيّر الثقافي وإعادة شرح أشكالها، وقد جرى في مبحث الفضاء، تناول جانب من هذا التحول، من خلال الكشف عن دلالة التقابل بين المكان الفسيح والمكان الضيق، بوصفها علامة على التقابل بين القروي متمثلاً بأبي قيس والحضري متمثلاً بمروان..

لقد أتاحت رسالة مروان إلى أمه – كما مر في مبحث الراوي والمروي له – أن يكشف عن وجهة نظره بوضوح وبحرية واسعة، فكانت خلاصتها تنحصر في عدة نقاط:

الأولى: أن السبب الأول لمشكلته الشخصية ومشكلة عائلته وشعبه بأكمله هي نكبة ١٩٤٨، ما دامت قد تسببت بقطع رجل زوجة أبيه، وقد جرى مناقشة ذلك، وبهذه الرؤيا نستطيع أن نعد الأيديولوجية المحمولة على مروان تنبثق من النكبة، مباشرة.

الثانية: اعتماد الثورة الفلسطينية منذ نشأتها الأولى على الدعم المادي الذي تقدمه الدول النفطية، والتي تشير إليها الجملة الآتية "كان زكريا يرسل لنا من الكويت، كل شهر حوالي مئتي روبية"[٢٢٨].

الثالثة: الموقف الرافض لانهزامية جيل الآباء.

لكن نقطة رابعة يكشفها سياق النص خارج الرسالة، وهي اكتشافه لطفولة تفكيره متجسدة بالاندهاش والمفاجأة والرؤيا المثالية، كما مر قبل قليل، تحيلنا هذه النقطة على كلام صدر عن محسن ابراهيم (أحد القادة البارزين للحركة) عام ١٩٦٢ (أي قبل عام واحد من صدور الرواية)، خلاصته أن الثورة العربية بدأت رد فعل لحوافز سلبية داخلية وخارجية، الداخلية منها "نشأت عن الإحساس الكبير بالتخلف السياسي والاقتصادي والاجتماعي"[٢٢٩]، ثم يخرج إلى أن "عن هذه الحوافز السلبية نشأت مثالية عربية إيجابية"[٢٣٠]، وبناء على هذا التطابق نستطيع القول أن جانبا من الرؤيا الأيديولوجية لحركة القوميين العرب وردت في الرواية مشفرة محمولة على شخصية مروان.

وحين نتابع الكتاب المذكور نصل مع محسن ابراهيم إلى أن المثالية الإيجابية قد وصلت إلى طريق مسدود وأن "ما تحتاجه الثورة هو فكر عقائدي مبني على المعرفة العلمية وليس على الأحكام الأخلاقية فقط"[٢٣١]،

تلك هي الخطوة الأولى في رحلة ألف الميل التي أوصلت الحــركة بــكل فصائلها إلى الماركسية اللينينية عام ١٩٦٨، وبذلك تتطابــق وجهة نظر الحركة مع ما توصل إليه البحــث، في مبحــث الراوي والمروي له عند الكلام عن أحد المقاطع الاستشرافية المتعلقة بمروان وكيف أنه شــكّــل علامة سيميائية تستشرف خارج النص التحــولات الفكرية العميقــة التي طرأت على حركة القوميين العرب خلال العقد الستيني.

يجرّنا الكلام على تلك التحولات إلى التساؤل الذي مرّ في مبحث سابق عن سرّ اقتران الحمامات بمروان دون أسعد، واكتسابــها الســواد بــدل البياض، إن المؤلف وبحكم انتمائه السياسي، نقــل موضوعة الدعوة إلى السلام من الشيوعيين إلى القوميين، ويأتي هذا النقل تماشيا مع التحولات الفكرية في حركة القوميين العرب، واستبدالها الحرب بالسلام مع بــداية الستينيات، يقول محسن ابراهيم بهذا الصدد: "ومقابل الفلسفة التي قــدّمت الحــرب حــلاً دائماً لأوضاع العالم القــلق المضطرب، والتي رأت في الصراع الدموي بين الأمم المستقبل الوحيد الذي ينتظر البشــرية ...... أكدت الحركة القومية بصيغتها الحديثة فكرة السلام العالمي القــائم على العدل والمساواة واحترام السيادة القومية"[٢٣٢]، لكن الســلام بالنسبــة إلى الفلسطينين يبدو مجرد حلم رومانسي جميل، في خضم حياتهم البائسة التي تذكــرهم كل يوم بضرورة الحرب حلاً لمشكلتهم، هكذا جاءت الحمامات وسط صورة حلمية "كان الجو رائعاً وهادئاً وكانت السماء ما زالت تبــدو زرقاء تحوم فيها حمامات سود على علو منخفض ويسمع رفيف أجنحتها كلما اقتربت – في دورتها الواسعة – من ســماء الفندق.."[٢٣٣]، لعل ذلك مسوّغ منطقي لاكتساب حمامات مروان السواد بدلا من البياض.

وأما الأيديولوجيا الرابعة فقد جاءت محمولة على شخصية أسعد وهي تختلف عن الأيديولوجيات الثلاث السابقة في أنها غير منبثقة عن النكبــة

بوصفها فعلاً مؤسساً، بدليل غياب عام النكبة غياباً كلياً عن الحكاية الخاصة بأسعد، غير أن جذورها ترجع إلى ما قبل النكبة، محمولة على شخصية الأستاذ سليم، هكذا تبرز هذه الأيديولوجيا من الصفحات الأولى للرواية، مجسدة الماركسية في صفتين من صفاتها: المادية والثورية، وقد جرى الحديث عن ذلك مفصلاً في مبحث الشخصيات ومواضع أخرى من الدراسة، وتأتي الصفة الثالثة لها في الفصل الثاني من الرواية إذ تبرز صفة الاقتصادية ، وقد أشار مبحث التواتر إلى الدور الفاعل الذي يلعبه المال في تسيير الأمور العامة.

تتواصل السمة الثورية محمولة على شخصية أسعد، لكنها تكون سلبية حين تأخذ الصفة الغوغائية التي رمزت لها الجرذان، كما كشف عنها مبحث الشخصيات، تعبّر هذه الرؤيا عن وجهة نظر الرجل الأجنبي (رمز المعسكر الاشتراكي) ووجهة نظر الرجل السمين (رمز الحكومات النفطية)، لكن الاختلاف بين الوجهتين يقوم على اشمئزاز الرجل السمين من الجرذان تعبيراً عن رفضه القطعي، وسكوت الرجل الأجنبي تعبيراً عن موافقته بحضورها، أما وجهة نظر المؤلف، فنجدها في التقابل الواقع بين الجرذان المقترنة بأسعد والحمامات السود المقترنة بمروان.

ويبقى أن نشير إلى الربط الجدلي الذي حققته الرواية بين الثورة والوحدة العربية، حيث شكل شط العرب علامة سيميائية على مبدأ الوحدة العربية من جهة والثورة وحصيلتها الهزيلة من جهة أخرى، كما مرّ، تلك كانت وجهة نظر أبي قيس، أما فيما يخص أسعد، فإن الموقف من الثورة يتحقق من خلال الحوار القصير بينه وبين الرجل السمين:

- ما اسم الفندق الذي تنزل فيه؟ ""

- فندق الشط..

- آه ! فندق الجرذان!"[٢٣٤]

ففي هذا الحوار تبرز وجهة نظر أسعد متضادة مع وجهة نظر الرجل السمين، فأسعد يرى نفسه سائراً في طريق الثورة الصحيح الذي سيوصله إلى الهدف المنشود، مادام الشط علامة الثورة كما مر، أما الرجل السمين فلا يرى في الأمر ثورة وإنما هي مجرد حــــركة غوغائية، ما دامت الجرذان علامة لها، حــتى أنه ليخشـــى على الشـــيوعيين أن يصلوا إلى نهايتهم بانسياقهم وراء الغوغاء، تكشف ذلك النصيحةُ التي يقدمها الرجل السمين إلى أسعد: " ..

لكن حاذر أن تأكلك الجرذان قبل أن تسافر.."[٢٣٥]، أما العلاقــة بــين المقولتين: الوحدة والثورة، فتبرز في الحــوار المذكور من خلال البــتر المتعمد الذي تعرّض له اسم الشط، وهنا لا بــد أن نذكّر ثانية بــضرورة الانتباه إلى الوظيفة الســيميائية للاســم الذي يحــمله ذلك النهر، ومن ثم الانتباه إلى حذف المضاف إليه من الاسم والاكتفاء بالمضاف معرّفا بــأل العهدية "فندق الشط"، حين يرد على لسان أسعد، وكأن في ذلك إشارة إلى نزعته الإقليمية، وتأكيدا على هذه الدلالة نذكّر بما ورد في مبحث التواتر عن المفارقة بــين التآكل في الحــكاية التكرارية الخاصة بشــط العرب والتصاعد في الحكاية التكرارية الخاصة بالمخفر الحدودي، فقــد جاءت الأولى محمولة على أبي قيس والثانية محمولة على أسعد، وقد شــكل ذلك علامة على تصاعد النزعة الإقليمية لدى أسعد وما يرمز إليه، لكن الأمانة التاريخية تفرض علينا العودة إلى الأدبيات الشيوعية بهذا الشأن، يقــول عامر عبد الله (أحد القادة البــارزين للحــزب الشــيوعي العراقــي): أن الأحزاب الشيوعية العربية قد دعت إلى إقــامة اتحــاد عربــي منذ عام ١٩٣٥[٢٣٦]، وهذا ما يتفق عليه القــوميون أيضا، كما مر، لكن الجديد عند عامر عبد الله هو المسوغاتُ التي قدمها لتســوغ السياســة الجديدة تجاه الوحدة العربية، يقول : "لقد عالج الشيوعيون العرب مسألة الوحدة العربية.

على أساس المنهج اللينيني الذي يدعو إلى تناول كل قضية ... في نطاقها التاريخي المعين، في الحقبـــة التاريخية المعينة، وعلى ضوء الخصائص الملموسة للوضع المعين"[٢٣٧]، ليصل بعد ذلك إلى نتيجة مفادها أن موقف الحزب من الوحدة العربية آن ذاك كان هو الموقف الأســلم، وأن اجتماعا جرى في خريف ١٩٥٨ بينه وبين ممثلي حزب الاستقــلال (الحــاضنة الأولى لحركة القوميين العرب في العراق) والحزب الوطني الديمقراطي وحزب البعث (متمثلاً بفؤاد الركابي)، وقد كان رأي المجتمعين مطابقــاً لرأي الحزب الشيوعي باستثناء حزب البعث الذي لزم ممثله الصمت، وقد تبيّن لكاتب المقـــال أن ميشـــيل عفلق وحـــده كان الرافض للرأي المتفق عليه[٢٣٨]، ومن الأمور التي يتناولها المقـــــال المذكور أن الشـــــيوعيين يربطون قضية الوحدة بشروط التحرر والديمقراطية والتقـــدم الاجتماعي والكفاح ضد الإمبريالية والصهيونية والقوى الرجعية[٢٣٩]، ولما كان تحقق هذه الأهداف مشروطا بالتحالف الأممي، على وفق المنطق الشيوعي، فأن هذا الكلام يفتح بابا جديدا لتفسير دوران أســعد – داخل النص – حـــول المخفر الحدودي واستكمال الرحلة بصحبة الرجل الأجنبي وعونه، وكأن جريان هذه الأحداث داخل النص ترجمة للشـــعار المطروح في الشـــارع العراقي آنذاك " اتحاد فدرالي – صداقة سوفيتية".

تجرنا هذه الأفكار إلى العودة إلى سؤالين طرحتهما هذه الدراســـة في المبحث الأول: – لماذا كانت سيارة أبي العبد لشخص عراقي ؟ بينما كانت سيارة أبي الخيزران لرجل كويتي ؟ ولماذا كانت السيارة الأولى حمراء ؟

قد يشير هذا التقابل بين الســـيارتين إلى تقابـــل بـــين قـــوتين يراهن الفلسطينيون على الاعتماد عليهما: الأولى الطبقـــة الكومبـــرادورية في الأنظمة النفطية العربية، وهي محط ثقة القـــيادة الفلســـطينية الرســـمية، والثانية الدول المتحررة من الهيمنة الأجنبية والمعادية لها وهي محط ثقة

القوى الثورية المعارضة، ومن بين هذه الدول العراق الذي أفلت لتوّه من قبضة الهيمنة الأجنبية متمثلة بالحكم الملكي، والذي يلعب الشيوعيون دوراً فاعلاً فيه، من هنا كان لون السيارة العراقية أحمر، ولكن مسار الأحداث أثبت بخيانة أبي العبد عجز اليسار العربي – من وجهة نظر أسعد – عن تحقيق الأهداف المطلوبة، وإن تحققها العملي منوط بالحليف الأقوى المعسكر الاشتراكي، يتجلى ذلك من خلال استبدال سيارة الرجل العراقي الحمراء بسيارة الرجل الأجنبي، مقابل ذلك كانت السيارة الكويتية أقدر على تحمل المسؤولية، حين ضلعت فعلاً في إيصال القضية الفلسطينية إلى الهدف النهائي، لكن ذلك الهدف كان خنق القضية، كما اختنق الرجال الثلاثة في السيارة الكويتية، ومن التقابل بين السيارتين نستطيع أن نحدد وجهة نظر المؤلف وذلك من خلال التضاد القائم بين نموذجي الداخل الخارج لدى كل من السيارتين، فنقرأ انحياز المؤلف الجزئي إلى الموقف الشيوعي، حين نجد الخارج في الطريق الأولى تعني الارتجاف من شدة البرد القارس أما في الداخل فكان الدفء والأمان، مقابل أن يكون الخارج في السيارة الثانية مقبولا مقابل وجود الحر الشديد حد الموت في الداخل، كما ورد في مبحث الفضاء.

لقد وصف البحث انحياز المؤلف إلى الموقف الشيوعي بالجزئية، وذلك لأن هذا الانحياز لن يستمر طويلا، فسرعان ما نجد المؤلف يومئ إلى الدور السلبي لنظرية التطور اللارأسمالي التي طرحتها الشيوعية العالمية في مطلع الستينيات، على وفق ما مر في مبحث الفضاء.

* * *

الموقف من الآخر:

يبرز هذا الموقف في الفصل الثاني من خلال شخصية الرجل الأجنبي، الذي يحاور أسعد باللغة الانجليزية[٢٤٠]، وتحيلنا هذه الشخصية

على شخصية الأشقر الحليق في قصته الموسومة "موت سرير رقم ١٢"، وقد تناولتها دراسة للباحث بعنوان (بحثا عن المنطلقــات النظرية، "موت سرير رقم ١٢" مصداقا)[٢٤١]، متوصلاً إلى أن صورة الأشقر الحليق تومئ إلى ذلك القادم من وراء البحار ليمحق الأمة بكل خصائصها الحــضارية عن الوجود[٢٤٢]، لقد كتبت القصة المذكورة عام ١٩٦٠ كما هو مثبــت في نهايتها[٢٤٣]، بينما صدرت رواية رجال في الشمس عام١٩٦٣، وهذا يعني أن العملين ينتميان إلى مرحلة زمنية واحدة، لكن البــون في رؤيا المؤلف إلى الآخر واضح جداً، فقد جاءت الرؤيا الأولى في "موت سرير رقم١٢"، مطابقة تمام المطابقة لتفكير حركة القوميين العرب في تلك المرحلة، التي ترى في الغرب المستعمر العدو اللدود للأمة العربية، وإن المعركة بــينها وبين الغرب هي معركة حياتية حاســمة[٢٤٤]، أما الرؤيا الثانية في "رجال في الشمس" فتختلف كثيرا عما تفكر به الحركة في تلك المرحلة، ففي تلك المرحلة صارت الحركة تطلق على الاتحاد السوفيتي لقــب الاســتعمار الشرقي مرة والاستعمار الشيوعي مرة أخرى، ومن ثم فإن القوى القومية العربية بحاجة إلى جهد أكبر – تقول الحــركة – لأجل أن تثير في نفوس الجماهير ضد الاســتعمار الشــيوعي نفس الكره الذي يكنه الشــعب إلى الاستعمار الغربــي[٢٤٥]، أما في رواية "رجال في الشــمس" فإن الصورة المرسومة للمعسكر الاشتراكي متمثلة بشخصية الرجل الأجنبــي تقــدم صورة للنزعة الإنســانية والتعاطف الشــديد مع القــضية الفلســطينية وخدمتها، وقد تبين ذلك بالتفصيل في مبحــث الشــخصيات، كما كشــف مبحث الفضاء عن النظرة غير العدوانية لما يرمز إليه الرجل الأجنبــي، والدور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه ذلك المرموز إليه.

حــين ننظر إلى هذا الاختلاف من زاوية أيديولوجيا الأنا والآخر، كما يراها جوران ثوبورن، نجد أن أيديولوجيا الآخر تتجســد في وجهة النظر

الأولى كما هي مرسومة في "موت سرير رقم ١٢"، وموقـف الحـركة، حيث " أن أيديولوجيا الآخر لدى المسيطر عليهم، مع كونها تتضمن إدراكا وتقديرا للفروق بين الأنا والآخر، فهي تتجه نحو مقاومة الآخر أكثر منها نحو تشـكيله"[٢٤٦]، أما وجهة النظر المتجسـدة في الموقـف من الرجل الأجنبـي في "رجال في الشـمس" فهي تختلف كثيرا عن الموقـف الأيديولوجي السابـق، ولا أعني أنها تمثل أيديولوجيا الأنا التي تجتهد للسيطرة على تشكل ذات الآخر، وإنما يغيب الموقـف الأيديولوجي كلياً وتحل محله نظرة موضوعية محايدة.

يكشف هذا التحول بين عملي غسان كنفاني عن تحولات عميقـة في الموقـف الأيديولوجي له خلال السـنوات الثلاث، ولعله كان سبّاقـا إلى اعتناق الماركسية اللينينية، التي اتجهت إليها الحركة بعد ما يقارب خمس السنوات، إن هذا الاختلاف بين رؤيا الحركة ورؤيا كنفاني إلى المعسكر الاشتراكي هو مصداق قولنا في المبحـث السابـق عن الاختلاف بـين المؤلف الحقيقي و المؤلف الضمني.

* * *

الأيديولوجيا واليوتوبيا:

يتطلب الحديثُ عن الأيديولوجيا حديثاً عن اليوتوبيا، فكلاهما عمليتان من عمليات المخيلة، بحسـب بـول ريكور، إذ تؤدي الأولى وظيفـة المحافظة على نظام معين، بـينما تؤدي الثانية وظيفة تدميرية بـتخيلها الوجود في مكان آخر[٢٤٧]، هكذا تكون الأيديولوجيا تبريرية في دفاعها عن السلطة الراسخة، وعلى عكسها يظل خطاب اليوتوبيا ناقداً للسلطة بطرحه "أيناً آخر" أو مجتمعاً لم يوجد بعد[٢٤٨]، ويخلص ريكور إلى أن اليوتوبـيا، بوصفها انفتاحـاً رمزياً على المستقبـل، تكمل الأيديولوجيا، بـوصفها توكيداً رمزياً للماضي[٢٤٩]، وتبقى الأسطورة توسطاً بـنّاءً بـين الماضي

واليوتوبيا[٢٥٠]، هكذا تصير الأسطورة، بحسب بول ريكور، خطاباً مقنّعاً يخفي معنى واقعياً تحت معنى متخيّل[٢٥١]، ويقترب الدكتور محمد مفتاح من هذا المعنى حين يجد أن الأسطورة خطاب استعاري ترجمت إليه تفاعلات اجتماعية متناقضة أو متضادة، وأن على المتلقي التفرقة بين الحقيقة والمجاز فيها[٢٥٢].

ولأجل إزاحة القناع عن الأسطورة يوصي ريتشارد كرني استناداً إلى ريكور بالاعتماد على مناهج البحث التي طورها ماركس وفرويد ونيتشه، كما يذكر[٢٥٣]، غير أن هذا البحث لا يدرس نصاً أسطورياً، وإنما يتناول ملامح أسطورية في عمل غير أسطوري، لذلك فإن المنهج الأسلم لمثل هذه الأعمال هو البدء باعتماد منهج اللاشعور الجمعي لدى غوستاف يونغ، الذي خرج من عباءة فرويد، متوصلاً إلى أن ينكر على أستاذه أن يكون ما أسماه بالبقايا المهجورة مجرد صندوق لجمع نفايات العقل الواعي، او لجمع العناصر المنسية الباقية في العقل منذ عصور موغلة في القدم، لقد توصل يونغ إلى أن تكون تلك البقايا المهجورة جزءً متمماً للاوعي مازال يعمل، وإنها "تشكل جسراً ما بين الطرق التي نعبّر فيها بوعي عن أفكارنا، وبين شكل من التعبير أكثر بدائية وحيوية وتصويرية.... هي الرابطة ما بين العالم العقلاني لوعينا وبين عالم الغريزة"[٢٥٤]، إذ أن العقل الواعي كان قادراً في عصور قديمة إن يدمج المفاهيم الغريزية في نمط نفسي ملتحم، لكن تقدم وعي الإنسان قد جرده من الوسائل التي تمكنه من تمثل الإسهامات الإضافية للغرائز واللاوعي[٢٥٥]، لكن جزءً من هذه الغرائز (ويسميها يونغ بالطبقات الغريزية الأعمق) لم يفقد تماماً، وإنما ظل جزء من اللاوعي يعبر عن نفسه بالخصائص الرمزية، هكذا بقي الوعي واللاوعي متصلين وصارت رموز الحلم "ناقلات للرسائل الرئيسة من الأقسام الغريزية إلى الأقسام

العقلانية في الذهن البشري، وتفسيرها يغني فقــر الوعي لأجل أن يتعلم منها اللغة المنسية للغرائز ثانية"[٢٥٦]، إن وظيفة نقل الرسائل المشار إليها لا تقتصر على الأحلام بل تظهر في كل أنواع التجليات النفســية[٢٥٧]، فعن طريق الأحلام والأساطير والسحر والطقس والفن تفصح الأنماط البــدئية عن نفسها[٢٥٨]، فإلى أي مدى تكون رموز العمل الإبداعي ناقلة رسائل من اللاوعي إلى الوعي؟ وما مدى أمانتها في نقل هذه الرسائل؟

لقد تحققت الإجابة من خلال عدة بحوث: من بينها البحث الموسوم بــ " المهيمنة في شعر نازك الملائكة (يغير ألوانه البحر) نموذجا"[٢٥٩]، وقــد توصل فيه إلى تحقــق التناص المزدوج في النص المدروس بــين الفكر الأسطوري من جهة والفكر الفلسفي المعبر عن الصيرورة الدائمة، ويأتي ذلك التناص المزدوج؛ نتيجة للازدواجية القــائمة بــين الفكر الوحشــي والفكر المتحضر في رؤيا الشاعرة[٢٦٠].

مثل هذه الازدواجية نجدها في رواية "رجال في الشمس" محمولة على شخصية أبي قيس، فالعلاقة بينه وبين الأرض بــالصورة التي تجلّت في الصفحة الأولى من الرواية، والتي كشف مبحث الشخصيات جانبــا منها، تحيلنا على أول أنماط التحــوّل وهو نمط الأم، ومعلوم أن أنماط التحــوّل "رموز غامضة حبلى بالمعاني والدلالات التي لا تنضب"[٢٦١]، تذكرنا تلك العلاقة بأن الزواج من الأرض كان طقسا من طقــوس الديانات الزراعية القــديمة[٢٦٢]، ومن ثم فإن هذا التذكير ســيفتح نوافذ على متعاليات نصية أسطورية من أبرزها الأسطورة البابــلية عن تموز وعشــتار الإلهة الأم الكبرى[٢٦٣]، "التي كانت تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة"[٢٦٤]، ومعلوم أن الإنسان القديم كان يرى الأرض هي الأمّ الكبــرى[٢٦٥]، هكذا كان تموز هو في المرتبة الأولى ابن الأم الكبرى عشتار ، وبعد ذلك زوجها[٢٦٦].

ولكن ما علاقة هذه الأمور برواية "رجال في الشمس"؟ وكيف وظّف كنفاني هذه الأساطير في روايته؟

يقول دانييل – هنري باجو أن الشاعر لا يستطيع أن يغير الأساطير الموروثة، ومع ذلك عليه أن يثبت براعته في الإبداع. وهذا مبدأ ديناميكي للمحاكاة التي لا تندمج مع التقليد(٢٦٧)، كيف يستطيع الشاعر أو المبدع عموما أن يحقق ذلك؟

قد نجد مدخلا للإجابة عند أريك فروم، إذ يرى أن في الأسطورة أحداثاً لا يمكن أن تحصل في عالم يخضع لقوانين الزمان والمكان(٢٦٨)، ثم يعرّج على الحديث عن اللغة الرمزية التي بوساطتها تقدم الأسطورة نفسها، قائلا: "فهي تخضع لمنطق خاص لا يعتبر الزمان والمكان مقولتيه الأساسيتين"(٢٦٩)، وبذلك فإن الإجابة عن سؤال باجو، ومن بعدها الإجابة عن سؤالي البحث تقوم على أمرين: الأول أن المبدع سيقوم بترجمة الأسطورة من لغتها الرمزية إلى لغة تقوم على منطق يعتمد مقولتي الزمان والمكان، والثاني أن المبدع سيتولى، بعقله المتحضّر تحريف الأسطورة القديمة التي أبدعها العقل الوحشي(٢٧٠).

إن مظاهر الممارسة الجنسية بين أبي قيس والأرض، تذكرنا بالممارسات التي كان يلجأ إليها القدامى، وهي "تضاجع الجنسين إما فعلاً أو تمثيلياً، بقصد إكثار الفواكه والحيوانات والناس"(٢٧١)، فتصير الممارسات التي صوّرتها الصفحة الأولى من الرواية طقوساً تهدف إلى إعادة الخصب إلى الحياة، تأخذ الأرض فيها دور عشتار ويأخذ أبو قيس دور تموز، بهذه الصورة تتحقق الازدواجية بين الفكر الوحشي والفكر المتحضر مثلما تحققت في (يغير ألوانه البحر)، لكن العقل المتحضر لا يسمح لهذه الطقوس بالتواصل، فهو يسعى إلى قمعها، لذلك يصاب أبو قيس بالإحباط "دور جسده واستلقى على ظهره حاضنا رأسه بكفيه"(٢٧٢)،

يحصل هذا الإحباط نتيجة لحضور الواقع الذي يفرضه العقل الواعي، ولأن هذا العقل الواعي عقل ثوري، و"لأن الثورة تستبعد الأسطورة"[٢٧٣]، جرى هذا القمع المتعمد للأسطورة وإحلال الواقع محلها، "كلا، أمس لم تمطر! لا يمكن أن تمطر السماء الآن إلا قيظاً وغباراً"[٢٧٤]، لكن هذه الأسطورة لا تستسلم للقمع، ربما لأنها لا تنتمي إلى النمط الذي تحدث عنه رولان بارت، فبارت يتحدث عن (الأسطورة في أيامنا)، الأسطورة البرجوازية، التي تطابق الأسطورة ذات الوظيفة السلبية – عند بول ريكور – التي تلعب دور قوة أيديولوجية للتشويه أو الرياء[٢٧٥]، والتي تكون – بحسب ماركس – قناعا أيديولوجيا للواقع التاريخي الذي يرمي إلى الاستغلال الاجتماعي الاقتصادي[٢٧٦]، لذلك فهي لا تستسلم لقمع الواقع، وإنما تعود ثانية، ويعود تموز متستراً خلف قناع النهر، أليس هو الابن الحق للمياه العميقة![٢٧٧]، "إذن لماذا هذه الرطوبة في الأرض؟ إنه الشطّ! ألست تراه يترامى على مد البصر إلى جانبك؟

وحين يلتقي النهران الكبيران"[٢٧٨].

في هذا الشط تتحد الأسطورة بالأيديولوجيا، الأسطورة ببعدها اليوتوبي الأصيل وبعد أن تنزع عن أيديولوجيات الوعي الزائف[٢٧٩]، ستكشف لنا عن وظيفتها الإيجابية فتجعل من تموز في غيابه عن وجه الأرض حلما يوتوبيا ينتظر الناس عودته إليهم ليملأ الأرض عدلا ورخاء، بهذه التأويلية يتحد الوجه الأسطوري للنهر بوجهه الأيديولوجي المشحون بالدلالات الثورية التي جرى الحديث عنها آنفا، لكن حينما يطغى وجه الواقع الكالح على جمال الحلم الأسطوري لم يعد أمام أبي قيس غير اللجوء إلى العالم الأسطوري هربا من قسوة الواقع المعيش، وفي هذه الحالة تصير الأسطورة أفيونا للمقموعين بتعبير ماركس[٢٨٠]: " عاد، فارتمى ملقيا صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد.. بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان"[٢٨١]

كما أنّ تلك العلاقة بين أبي قيس وبـين الأرض تحيلنا على تحـليل غوستاف يونغ الذي ربط بين الأرض والأم، ففسر تعلق الإنسان بالأرض حنينا إلى رحم الأم، كما فسر الإحسـاس الغامض الذي يصيب الإنسـان المتحضر بالاتحاد بالأرض اتحاد صوفيا بـأنه يخاف أن تدفن رفاته في مكان آخر غير أرضه[٢٨٢]، وبهذه الإحالة يكشف التقابل بـين الصفحـة الأولى من الرواية والصفحة الأخيرة، توقع أبي قيس توقـعا لا شـعوريا بالنهاية التي سيصلها، وهي أنهم سيموتون ولا يدفنون في الأرض، وإنما ستبقى أجسادهم في المزبلة دون دفن.

تنفتح هذه الإحالة بدورها على متفاعلين نصيين آخرين:

الأول: يتعلّق بكيفيات الشعائر الجنائزية وأساليب الدفن عند الإنسـان القديم، إذ أن الباحـثين في هذا الأمر توصلوا إلى أن "دراسـة المتغيرات الجنائزية كظاهرة متغيرة عبر الزمن يمكن أن تشـكل أساسـا لدراسـة المتغيرات الاجتماعية والحضارية"[٢٨٣]، وقد وجدوا من خلال تنقيبـاتهم المتواصلة أن " الأشـخاص المميزين في حـياتهم يلاقـون أيضا معاملة متميزة في دفنهم بعد موتهم"[٢٨٤]، لكنهم لم يجدوا بـين أنماط الدفن حـالة تترك فيها الجثث في العراء، كما حـصل مع شـخصيات " رجال في الشمس"، وبناء عليه فنحن أمام نمط خاص من الشـعائر الجنائزية: " جر الجثث – واحدة واحدة – من أقدامها وألقاها على رأس الطريق، حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قمامتها"[٢٨٥]، وبناء على ما تقـدم فإن الحـالة المذكورة تعني أن هؤلاء الأشخاص قد تميزوا في حياتهم بطريقة تتناسب مع شعيرة دفنهم، إن هذه الصورة تذكرنا بـرواية الفهد للامبـيدوزا وما تتضمنه من إحساس عارم بالموت، كما يقول أدور سـعيد[٢٨٦]، فالمؤلف حين يصف اكتشاف جثة جندي ميت في الحديقة يتوصل إلى نتيجة فحواها أن "في هذا الوقت وهذه الساعة نحن بلاد ميتة"[٢٨٧]، إن هذه الجملة تشـكل

بحسب أدور سعيد نبرة الكتاب كله، إنها تعني " التحلل اللاجتماعي وفشل الثورة والجنوب العقيم غير القادر على التحول"[٢٨٨]، الإحساس ذاته ينطبق على رواية "رجال في الشمس"، ولكن بنبرة أشد وأقسى، فالجثث لم تترك في حديقة، بل في المكان المخصص للقمامة، قد تشير هذه الظاهرة إلى ما تعرض له الشعب الفلسطيني من محاولات بشعة من مسخ للشخصية، و تغييب للهوية ومحوها، من قبل الإعلام العالمي، كما أنها تشير إلى حضور الموت في إحساس المؤلف، وتلك ظاهرة مهيمنة على الغالب من نتاج غسان كنفاني، يقول محمد نعيم فرحات أن من العناصر التي كونت شخصية غسان كنفاني "حضور طافح للموت في حياته وشعوره"[٢٨٩]، إذ أنّ الموت كان حالة متوثبة تسري في عروقه وتقضّ مضاجعه في سن مبكرة بعد اكتشاف الطبيب لمرض السكر، هكذا يتحالف "الموت كإمكانية بـيولوجية مع الموت كإمكانية تخيّم في أفق فاعليته الأدبية والسياسية[٢٩٠]، وبناء عليه فقد بنى كنفاني موقفه من الموت داعياً إليه كاختيار باسل مديناً أي حتف خلافاً لذلك، هكذا حمل الوعي الجماعي الفلسطيني في نصه نحو المقاومة كفعل يستوجب الموت ويجعل منه طريقاً للحياة[٢٩١]، وبذلك يكون اختيار المزبلة مقراً للجثث إدانة للموت بوصفه اختياراً جباناً ودعوة إلى الموت البطولي، وبذلك فإن هذا المنحى الأسطوري قد أدى في ضوء هذا الفهم وظيفة أيديولوجية.

وقد تشير مسألة رمي الجثث في المزبلة إلى التخلف الحضاري الذي أوصلهم إلى هذه النهاية، وخاصة حين ننظر إلى هذه الصورة في ضوء أسطورة سومرية تتحدث عن الآموريين، فتصفهم بأنهم يسكنون الخيام ولا يمتلك أحدهم بيتاً ويأكل اللحم نيئاً ولا يدفن بعد موته[٢٩٢]، وقد تجعل من المزبلة رمزاً للمنفى على اتساعه، إن صورة رمي الجثث في العراء تحيلنا على معتقد سومري فحواه أن أرواح الذين لم تدفن أجسادهم تبقى

قلقة غير مستقرة ثم تعود إلى عالم الأحياء لأحداث الأذى بسكانه[٢٩٣]، هكذا تصير نهاية الرواية بداية لأحداث جديدة تقف بالضد من الأحداث السابقة، تلك نبوءة بولادة النضال المسلح من عالم المنفى المضمخ بـــالذل، يقـــول أدور سعيد عن المنفى: " المنفى تجربة يتوجب عيشها بحيث تسمح بإحياء الهوية وإحـــياء الحـــياة نفســـها وترتقـــي بـــها إلى وضعية أكثر اكتمالاً ومعنى"[٢٩٤]، إن التقابل بين رمي الجثث الثلاثة دون دفن وبـــين المعتقـــد السومري المذكور تؤدي إلى تقابل بين هذه الرواية ورواية غســـان التالية "ما تبقّى لكم" ، وبذلك يكون حامد بطل الرواية الثانية تحـــولا لشـــخصية مروان الذي ترك دون دفن.

المتفاعل النصي الآخر – الذي تنفتح عليه العلاقة بين فاتحـــة الرواية وخاتمتها – هو عالما الجنة والجحيم، وهذان العالمان من الأنماط البـــدئية التي لا يقتصر وجودها على الأديان المعاصرة فقـــط كما ذكر نورثروب فراي، وإنما يمتد إلى عقائد قديمة جداً، فقـــد ورد في تراث وادي الرافدين وصف مفصل لبـــلاد دلمون التي تشبـــه كثيراً الجنة التي ورد ذكرها في التوراة[٢٩٦]، كما ورد وصف آخر للعالم الأسفل، يقترب كثيرا من صفات عالم الجحـــيم[٢٩٧]، يتناصّ هذان العالمان مع عالمين في الرواية تناولهما مبحث الفضاء تحت اسمي المكان الأليف والمكان المعادي.

في مبحـــــث الفضاء مر علينا أن يمنى العيد وصفت هذا العصر في شرقنا العربي بأنه زمن الهجرة والتهجير والنفي السياســـي، ولكننا نجده داخل النص زمن الهجرة من الجنة إلى النار، السفر من دلمون إلى العالم الأسفل.

أول ما يميز دلمون الماء العذب النابع من الأرض بأمر إنكي والذي به صارت دلمون حديقة إلهية خضراء[٢٩٨] ، كانت أنهار العالم الأربعة تنبـــع من دلمون ، هكذا يصير الماء دالاً مهيمناً على عالـــم دلمـــون[٢٩٩]، وفـــي

الرواية يواجهنا الماء من الجملة الأولى مانحاً التراب حياة " أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي"[٣٠٠]، ثم يبرز بصورة شط كبير يترامى على مد البصر، من ذلك المكان تبدأ الرحلة لتنتهي إلى موضع القمامة، وفي الطريق يشح الماء فلم يبق منه غير صنبور صغير قرب شجرة يتجمع حوله عدد من الصبية، في المخفر العراقي، بعد ذلك لم يبق من الماء غير حكايات يرويها أبو الخيزران عن ناس تحولوا إلى كلاب من أجل جرعة ماء.

أما العالم الأسفل، الصورة السومرية للجحيم، فقد كان مقرا لآلهة الموت والأمراض والأوبئة والشياطين الموكلة بتنفيذ أوامرهم[٣٠١]، وتلك أول آصرة تتاص مع المزبلة في رواية " رجال في الشمس" ، وكان من بين أسمائه الكثيرة الصحراء (صيرو بالأكدية) والخربة (خربو) والقفراء (نموتي)[٣٠٢]، وهي تحيل على الطريق الصحراوي المقفر الذي قطعته سيارة أبي الخيزران، ومن بين أسمائه الكثيرة (بيت أكليتي) أي بيت الظلام، وفي ذلك أشارة إلى ظلمته الحالكة[٣٠٣]، التي تحيلنا على ظلمة الليل المخيمة على المزبلة، وهي تحتضن الجثث الثلاث.

يتطلب الدخول إلى العالم الأسفل عبور نهره أو الخندق المحيط به المسمى بـ"خبر" بوساطة قارب يقوده (خمط تبال)[٣٠٤]، ليدخل عبر البوابة الخارجية لذلك العالم[٣٠٥]، أما في عالم الرواية فقد كان الرجال الثلاثة محمولين في جوف عربة ضخمة يقودها أبو الخيزران ليدخل عبر بوابة المخفر الكويتي، كان رأس خمط تبال يشبه رأس الطائر زو[٣٠٦] ، بينما كان أبو الخيزران ذا أسنان كبيرة ناصعة البياض، هكذا يتشابه الأدلاء إلى عالم الجحيم بصفات كثيرة ويختلفون بصفات أخرى، فخارون – في الميثولوجيا الإغريقية – الذي كان ينقل الموتى، إلى العالم الأسفل كان أسود بشع الخلقة يرتدي ثياباً قذرة[٣٠٧]، بينما كان أبو الخيزران طويلاً

نحيلاً، وكان "بوسعه أن يقوس نفسه، فيضع رأسه بين قدميه دون أن يسبب ذلك أي إزعاج لعموده الفقري أو بقية عظامه"[٣٠٨]، لقد كان خارون "يتقاضى من كل ميت أجرته قبل أن ينقله عبر النهر"[٣٠٩]، أما أبو الخيزران فقد اتفق مع الرجال الثلاثة ألاّ يتسلم أجرته إلا داخل مدينة الكويت، لكنه حين رمى بجثثهم إلى المزبلة انتزع من جيوبهم كل ما يملكون، والتقط ساعة مروان.

في الأسطورة السومرية كان (نيدو) حارس البوابة الكبرى يملك رأس أسد ورجلي بشر ويدي طائر[٣١٠]، وفي "رجال في الشمس" كان أبو باقر كبير موظفي المخفر الكويتي بشراً عادياً، لكنه كان سميناً ذا رأس مدور وابتسامة خبيثة تتسع تدريجياً فيحمر وجهه حين يرتج بالضحك المكبوت[٣١١].

تشكل هذه الاختلافات تحريفات يفرضها العقل المتحضر على الأسطورة القديمة، فعالم الآلهة والشياطين لم يعد معقولاً وطبيعياً في عصرنا الحاضر، لذا فقد استبدل الآلهة والشياطين بالقمامة المتعفنة وروائحها النتنة التي تسبب الأوبئة والأمراض، هكذا تتغير صورة الجحيم من شكلها الأسطوري القديم إلى شكل طبيعي يقبله العقل المتحضر، يقول رولان بارت إن "ما تحييه الأسطورة هو تلك الصورة الطبيعية لهذا الواقع"[٣١٢]، ولنتذكر أن الإله "موت"، وهو إله العالم السفلي البارد في الميثولوجيا الكنعانية، كان "إذا صعد من مملكته السفلية فموطنه القفار والأماكن الجافة اليابسة في الصحراء ... يأمر الشمس فتحرق العشب وتجفف الزرع"[٣١٣]،أما في "رجال في الشمس" فإن صورة الصحراء والشمس تعرضان بشكل طبيعي لتؤديا وظيفة الإله "موت".

الانتقال من عالم الحياة إلى عالم الموت يأخذ في هذه الرواية شكل رحلة من الجنة إلى النار، الجنة مجسدة بالبصرة الرابضة على ضفة شط

العرب، والنار متمثلة بالمزبلة الكويتية، هذه الرؤيا السياسية التي جاءت مغلفة بغشاء أسطوري، قد أوضح أبعادها مبحث الفضاء، وكيف أنها كانت تعبيرا عن التقابل بين المجتمع الزراعي المتخلف والمجتمع المتجه نحو الرأسمالية، ومن ثم فإن وجهة النظر المعلنة تصرح بانحيازها إلى المجتمع القديم، وحنينها إليه كما تعلن هجاءها للمجتمع الرأسمالي الذي تتجه الأنظار إليه، تحيلنا هذه الرؤيا إلى نمط من النظريات السياسية أطلق عليه البيان الشيوعي صفة الاشتراكية الرجعية، وجوهرها أنها تنتقد النظام البرجوازي من وجهة نظر خاصة بصغار البرجوازيين والفلاحين، الذين يشعرون، كلما تطوّرت الصناعات الكبرى، باقتراب الساعة التي ينقرضون فيها بوصفهم قسماً متميزاً من المجتمع الجديد، وقد وجد البيان في سيسموندي زعيماً لهذا الاتجاه[٣١٤]، فهل هي وجهة نظر القروي العجوز أبي قيس أم هي وجهة نظر المؤلف؟ قد يسهم استكمال الرؤية الأسطورية في الإجابة على هذا السؤال.

إذا كان الانتقال من عالم الحياة إلى عالم الموت يتحقق بوساطة قارب يطفو على نهر (خبر)، فإن الانتقال الجديد يجري بوساطة عربة تحمل صهريج ماء، التقابل بين الحالين أن في الأولى يكون القارب محمولا على الماء وفي الثانية يأتي الماء محمولا على العربة، للماء وجوده الفعلي في الحالة الأولى، أما في الثانية فوجود الماء وهمي غرضه التمويه " إن خزان سيارتك لم يشم رائحة الماء منذ ستة أشهر "[٣١٥]، أما الجانب الأهم فإن الشخص الذي يتولى عملية النقل، كان قبيحاً قذراً لئيماً كما مر قبل قليل، لكنه في الحالة الثانية، يأتي بأسنان ناصعة، وهي صفة مضادة للقبح والقذارة، غير أنها تتضمن معنى الافتراس كما مر، تكملها قدرته على وضع رأسه بين قدميه دون إزعاج عموده الفقري، لتحيلنا على شخصية المخادع، وهو نمط أولي يرتبط بالأرواح الشريرة ويتصف بقدرته على تغيير شكله، وإن جسده ليس وحدة واحدة فيداه يمكن أن تحارب الواحدة الأخرى، حتى جنسه يتغير اختيارياً، فيمكن أن يحول نفسه إلى امرأة[٣١٦]،

ولنتذكر صورة أبي الخيزران وهو مستلق في المستشفى على ظهره، وساقاه مرفوعتان إلى فوق، إن التماهي بين شخصية أبي الخيزران (بدلالاته السياسية) وشخصية المخادع - ولنسمه إبليس كما هو في موروث الديانات السماوية - يجعل من المجتمع الرأسمالي الجديد الذي يقودنا إليه إبليس أو المخادع متمثلا بأبي الخيزران نهاية جهنمية.

لقد جرت الإشارة في موضع سابق إلى طريق التطور اللارأسمالي نحو الاشتراكية، الذي تقوده البرجوازية الصغيرة في بلدان العالم الثالث، والذي جاء أبو الخيزران مثالاً له في الرواية، ليمنح هذه الشخصية دلالات متعددة، فهي تعني من جانب القيادة الفلسطينية التي تقود القضية إلى الهاوية، ومن جانب آخر تعني القيادات العربية البرجوازية الصغيرة، وقد تعني القيادة الناصرية حصراً، إذ وجدت فيها حركة القوميين العرب القيادة المثلى لتحقيق الطموحات القومية، كما رأى فيها منظرو التطور اللارأسمالي النموذج الأمثل لنجاح هذا الاتجاه.

إن إطلالة سريعة على الواقع الخارج - نصّي تؤكد هذه النتيجة: فقد كشف مؤتمر آذار ١٩٦٣ الذي عقدته حركة القوميين العرب عن انقسام عميق بين تيارين داخل الحركة: أحدهما يقوده محسن ابراهيم ويدعو إلى الالتحام الكامل بالناصرية، الذي يعني حل الحركة وتذويبها، بينما يرى التيار الآخر الذي يقوده الدكتور جورج حبش ضرورة الانفصال التنظيمي بين الحركة وعبد الناصر[٣١٧]، لقد تصاعد هذا الانقسام بين وجهتي النظر المذكورتين ، ليصل عام ١٩٦٨ إلى انشطار كامل بين الفريقين.

أن هذه المسألة قد تفجرت عام ١٩٦٣ وهو نفس العام الذي صدرت فيه "رجال في الشمس" لكن جذورها ترجع إلى ما قبل ذلك التاريخ كما يعترف بذلك محسن ابراهيم[٣١٨]، ومن ثم فإن صورة أبي الخيزران

تتضمن هذه الدلالة – من بين دلالاتها المتعددة – ومن ثم فهي تعني وجهة نظر المؤلف الحقيقي، بوصفه منحـــازا إلى وجهة النظر التي يدعو إليها جورج حبش.

تأتي هذه النتيجة مطابقة لما توصلنا إليه في "بحثا عن المنطلقات.." إذ جاء في خاتمة البحـــث أن وجهة نظر المؤلف قـــــد جاءت "متخفية وراء طيّـــات رموزها ، تشي بموت الأفكار الرومانسية التي كان ينادي بـــها رواد الفكر القومي في بعث المجد العربـــي من جديد ، والتي ورثها عنهم غسان كنفاني وحركة القـــوميين العرب"[٣١٩] لكن تلك النتيجة قـــد جاءت بخصوص الجانب القومي، أما النتيجة هنا فهي تخص الجانب الاجتماعي والقومي معا.

* * *

العنوان ووجهة النظر:

لماذا تأخر الحديث عن العنوان حـــتى نهاية البحـــث؟ أليس هو أحـــد المفاتيح التأويلية، كما يقول إمبرتو أيكو[٣٢٠]؟ ومن ثم فإن البـــدء بتحـــليله واستجلاء دلالاته سينير الطريق أمامنا لاستكناه أســـرار العمل الأدبـــي، فالقارئ – كما هو مألوف – "يدخل إلى العمل من بوابة العنوان، متأوّلاً له، وموظّفاً خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدداً وقـــواعد تركيب وسياقاً"[٣٢١]، وهذا ما فعله الدكتور مالك المطلبـــي لاســـتنطاق قـــصص المملكة السوداء، باحثاً من خلال صفة الســـواد عن التحـــولات البـــنائية المشروطة بالعلامات ومحفزات الاستدعاء في نصوص الكتاب[٣٢٢]، لكن، من جهة أخرى، لا تفهم إشارة العنوان إلى ما تحته إلا عبر شبكة العلاقات السياقية بينهما[٣٢٣]، هكذا تكون هذه الحقيقة واحداً من المســـوغات لتأخير الحديث عن العنوان حتى يجري الكشف عن تلك العلاقات السياقـــية، كما أن من الأمور التي تميـــز العنوان الحديث أنه محكوم بمهيمنة تبرّز احـــد

أنساق النص على الأنساق الأخرى، مما يجعل العنوان "يتكتم على حقـله المعرفي ويكتفي .. بالإيحـــاء"[٣٢٤]، وحـــين نرجع إلى عنوان النص المدروس نجد لفظة الشمس توحي لأول مرة بـالخير والحـياة والخصب ووضوح الرؤيا وكل الإيحاءات الإيجابية، الأمر الذي يبعدنا عن الدلالات الحقيقية للعنوان إذا ما درسناه ابتداء، لكننا وحـين نواصل تحـليل المتن سنكتشف المهيمنة متمثلة بعالم الصحراء والحر الشـديد والوهج اللافح، التي أشار إليها مبحث الفضاء، من هنا نعود إلى الطريق الصحيح، ونوجد العلاقة بـين العنوان ومتنه من خلال تلك المهيمنة، وإذ نتذكر أن العنوان "تتحكم به قواعد نحوية وسيميائية تعمل على بلورة موضوعنه، وتحـديد رؤيتها، وترميز دلالتها، في مفردة أو عبارة ذات أجزاء، تتعاقـب لأداء وظيفة تأسيس "وجهة نظر" من التركيب العام للنص"[٣٢٥]، حين نتذكر ذلك ندرك أهمية تناول العنوان ضمن مبحث وجهة النظر.

تكون عنوان هذه الرواية من كلمات ثلاث لا تشكل جملة مفيدة، وإنما هي ركن من ركني الجملة الاسمية، قد تكون خبرا لمبـتدأ محـذوف، أو مبتدأ حذف خبره، وفي كلا الحالين يكون الحذف علامة سيميائية، تسعى الدراسة إلى كشف مدلولها، ثم يتكوّن العنوان من اسمين يرتبطان بحرف جرّ تضمّن معنى الظرفية المكانية، الاسم الأول نكرة، والثاني معرّف بـ "ال"، ولا شك أنها "ال" العهدية، وليست تلك التي تأتي لاستغراق الجنس، فلا يعقل أن تعني الجملة " رجال في كل الشموس"، وإنما المقصود " رجال في الشمس التي نعهدها " ، غير أن وجود حـرف الجر "في" يكذّب الأمر، فلو كانت الجملة " رجال تحـت الشـمس" أو " رجال أمام الشـمس" لكان المعنى معقولا، ولكن الأمر يختلف مع الأداة "في"، فهي "بـتوافق معاني حرفيها: (الفاء) للتوسـع (الياء) للحـفرة (وعاءً للمحـتويات) أي ظرف للمكان"[٣٢٧]، هكذا تصير الشمس وعاء يحتضن الرجال، ومن ثم فإن معنى

العنوان المذكور سيكون "رجال في جوف الشـــمس"، ولنتذكر أن " في كل مدلول يجب أن نعتبر جهتين متكاملتين – يقول أزولد وتزيفان – أولاهما رأسية، تتكشف لنا في العلاقة الضرورية التي تربـــطها الجهة الرأســـية بالدال .... وثانيتهما... تقوم في علاقة هذا المدلول على سائر المحـــامل والمدلولات الأخرى داخل نظام الدلالات" ، هكذا تحـــيل لفظة "شـــمس" باعتبار الجهة الرأسية على مدلول الشمس المعروف، بينما تحـــيل اللفظة ذاتها باعتبار الجهة الأفقية، على مدلول آخر، فتخرج الشـــمس من معناها الحقيقي لتكتسب معنى مجازيا، ينكشف أمامنا من خلال دراســـة مهيمنة النص.

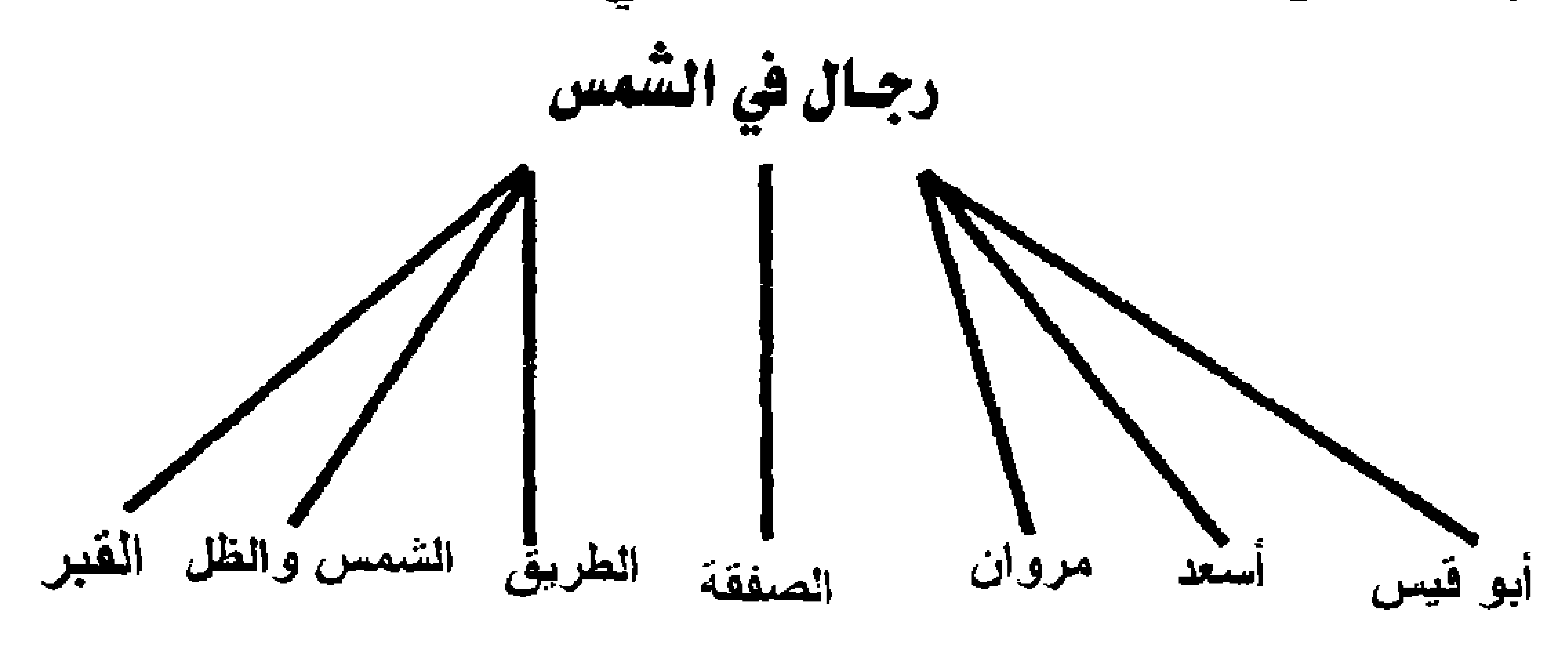
والآن وبعد أن قطعنا شـــوطاً طويلاً أوصلنا إلى دراســـة المســـتوى الأسطوري، وثنائية الجنة والجحيم، وكيف أن مهيمنة الصحراء ترتبـــط بعالم الجحيم، نستطيع القول أن الشمس في العنوان تكتسب معنى أسطورياً خاصاً، يحيلنا على المعتقدات العراقية القديمة، حيث ترتبط الشمس أصلاً بالإله أوتو (عند السومريين) وشـــمش (عند الأكديين)، الذي كان مصدر العدل والقوانين والأفعال الخيرة، لكنها تتجسد أحـــيانا بـــالإله نركال، إله الأوبئة والموت والذي يطابق إله النار (كبـــل)، وهو زوج إيرش – كيكال وشريكها في حكم العالم الأسفل[٣٢٨]، وبـــذلك تخرج الشـــمس من دلالاتها الإيحائية التي أشرنا إليها قبل قليل لتكتسب دلالات جديدة ترتبـــط بـــعالم الجحيم، وتتعزز الدلالة الجديدة إذا ما التفتنا إلى العقيدة الكنعانية، ووجدنا الإله "موت" إله العالم السفلي: "يأمر الشـــمس فتحـــرق العشـــب وتجفف الزرع وتعجـــل في الحصاد – والحصاد رمز الموت"[٣٢٩].

أما على مستوى أحـــداث الرواية، وبـــعد أن توصلنا إلى أن المعنى الحرفي لعنوانها هو "رجال في جوف الشمس"، فإن شمس العنوان تتماهى بخزان الماء الذي اختنق الرجال داخله".

تنبثق عن العنوان الرئيس سبع عنوانات فرعية تتوّج فصول الرواية السبعة، ترتبط بالعنوان الرئيس ارتباطاً متناسقاً، فتأتي الثلاثة الأولى منها أسماء أعلام للشخصيات الرئيسة للرواية: أبو قيس و أسعد و مروان، وكأنها مصاديق على "رجال" الواردة في العنوان الرئيس، ويتكرر الحذف الذي وجدناه على المستوى النحوي في العنوان الرئيس، فتغيب بموجبه شخصية أبي الخيزران، الشخصية الأهم في الرواية، وبذلك الحذف يترسخ المعنى الذي توصل له البحث المتضمن تماهي الشمس بالخزان.

وتأتي الثلاثة الأخيرة من العنوانات الفرعية مصاديق على عالم الجحيم المحمول على "الشمس" في العنوان الرئيس: الطريق، والشمس والظل، والقبر، يعبر كل منها عن موضع من المواضع التي قطعتها الرحلة المضنية، ويتكرر الحذف فيشمل المخفر الكويتي الذي مثّل الموضع الأهم في هذه الرحلة.

ويأتي العنوان الرابع متوسطا المسافة بين المجموعتين، متخذا دلالة محايدة لا تنتمي إلى عالم الرجال ولا إلى عالم الجحيم: الصفقة، لكن متنها يتحدث عن صفقة أبرمت فوق المقعد الإسمنتي الرابض على شط العرب، وكأنها، نتيجة للوظيفة السيميائية للمقعد، ترتبط بحرف الجر "في" المتضمن الظرفية المكانية، وبناء عليه فإن العلاقة بين العنوان الرئيس والعنوانات الفرعية تأخذ شكل المخطط الآتي:



* * *

العنوان ووجهة نظر المؤلف:

لقد كشف البحث أن الظاهرة المهيمنة على العنوان هي الحـــذف الذي تكرر ثلاث مرات على المستوى النحوي وعلى المستوى البنائي، ويحيلنا هذا الحذف بـــوصفه مهيمنة العنوان على ما توصل إليه الدكتور ســـامي سويدان تحت عنوان القصص المبتور إذ رأى أن نهايات بعض قـــصص غسان كنفاتي لا تفضي إلى حسم، فاعتبر ذلك بتراً بنائياً يفضي إلى بـــتر دلالي، واستشهد بعدة نماذج قصصية على ما توصل إليه[٢٣٠]، ونحـــن إذ نوافق د. ســـامي ســـــويدان على هذه النتيجة، نجد في رواية "رجال في الشمس" صوراً كثيرة لهذا البتر: من بينها بتر ساق شفيقـــة الذي أدى إلى انفصال أبي مروان عن أسرته صورة خاصة للبـــتر، تؤدي بـــدورها إلى ابتعاد مروان عن أهله بتراً آخر، وتأتي هجرة أبي قيس من قريته، وبـــتر الأعضاء التناسلية لأبي الخيزران وغير ذلك صوراً أخرى لهذا البـــتر، وأخيراً يأتي البتر الأعظم متمثلاً بموت الرجال الثلاثة.

بناء على ذلك نستطيع القول أن موضوعة البتر تشكل جانبـــاً مهماً من وجهة نظر المؤلف، حيث تصير القضية بـــأكملها سلســـلة متواصلة من البتر، بتر يولد بتراً.

الموضوعة الثانية التي يومئ لها العنوان هي عالم الجحيم الذي تشير إليه لفظة الشمس، والتي توصلنا إلى تماهيها بـــخزان الماء، وعوداً على موضوعة الحذف، فإن عالم الجحيم يتقابل بالضرورة مع عالم الجنة، الذي حذف من العنوان، تأكيداً على ظاهرة البـــتر، كما حـــذف من العنوانات الفرعية، لكن ذلك لا يعني غيابه الكلي عن المتن، إن منطلق الرحـــلة كان هو الجنة متمثلة بالنهر وما يحيط به والتي جســـدها الفصل الأول، ولكن قصدية المؤلف جعلت العنوان يغيّب الجنة بإشارته إلى الشـــخص، خلافا للعنوانات الثلاثة الأخيرة التي أشارت إلى الجحيم. مما يســـهم في تهميش

عالم الجنة الغارب، وتأتي الإشارة إلى عالم الجنة متمثلة بالشجرة الوارفة في المخفر العراقي متقابلة بمكيفات الهواء ذات الهدير العالي التي تشير إلى عالم الجحيم.

في خاتمة المبحث الأول مر علينا أن النواة الأم تمثل بقطبيها اللحظة الراهنة التي توصل الماضي بالمستقبل ، فإذا تذكرنا أن الماضي في أبعد أزمانه قد تجسد بقرية إبي قيس، وان نهاية المستقبل جاءت متجسدة بالمزبلة الكويتية، أدركنا صحة ما توصلنا اليه من أن الرواية كانت رحلة من الجنة إلى الجحيم، ولكن عالمي الجنة والجحيم يتماهيان خارج النص مع المجتمع القروي والمجتمع الحضاري، فهل كانت وجهة نظر المؤلف بهذا الخصوص محمولة على وجهة نظر أبي قيس؟ وهل كان المؤلف يحمل أيديولوجيا الاشتراكية الرجعية التي ورد ذكرها في البيان الشيوعي؟

الفارق بين وجهتي النظر أن أبا قيس كان يحلم بعودة المجتمع القديم، ويسعى إلى تحقيقه عن طريق الوصول إلى الكويت نموذج المجتمع الرأسمالي في النص، أما المؤلف فهو يكتب قصيدة رثاء حزينة عن المجتمع القديم بعلاقاته الإنسانية البريئة، هاجياً المجتمع الجديد، ولكنه في الوقت ذاته، كان مؤمناً بالحتمية التاريخية لذلك الانتقال، ولعلنا نجد ما يسند هذا الرأي مخبوءاً في قميص أبي قيس: "خلع أبو قيس قميصه ولفه باعتناء تحت أبطه وبدا صدره مشعرًا شائبًا وعظام كتفيه بارزة إلى الأمام..."(٣٣١).

تفتح هذه السطور نافذة على متعال نصي آخر هو يوسف والجب، إن التناص بين قصة يوسف وقصة أبي قيس قد جاء منتميا إلى نمط النفي الكلي، بحسب جوليا كريستوفا، حيث يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ومعنى النص المرجعي مقلوباً(٣٣٢). ويتجسد ذلك القلب في جملة أمور

منها: أن يوسف كان صبياً ذا طلعة بهية تبهر النظر ، بينما كان أبو قـــيس كهلاً ذا صدر مشعر شائب...، و أن قميص يوسف قد انتزع ومزّق ولوّث بالدم، أمّا أبو قيس فقد كان حريصا على ألاّ يتلوث قميصه بالصدأ الأحمر في فوّهة الخزّان فخلعه ولفّه باعتناء تحت أبطه، كما أن يوسف قد أجبـــر إجباراً على دخول الجب "وأخذوه وطرحوه في البئر"[٣٣٣]، بينما هبط أبـــو قيس إلى البئر بمحــض اختياره: "جلس على حـــافة الفوهة مدليًا ساقـــيه داخلها. رمى بقميصه أولا ثم بدأ ينزلق بطيئاً مستقيماً...."[٣٣٤]، أما الفارق الأهم فهو أن يوســف حــين وجد من يخرجه من الجبّ، انتهى أمره لأن يكون في مقام علِي، بينما رمي أبو قيس ميتاً إلى مزبـــلة الكويت بــعد أن أخرج من الخزان ، ويبقى أن المتشابه الوحيد بين القصتين هو أن كلاّ من البئر و الخزان كان خاليا من الماء[٣٣٥]، ترى لماذا توقف العقل المتحـــضر عن أن يمد يد التحريف لما سطره العقل القديم في هذه الوحدة فقــط، قـــد يتضمّن الأمر إشارة إلى الزيف ودوره الأزلي في صراع الخير و الشـــر ، فالبئر الخالية من الماء ليست غير بـــئر زائفة، ومثلها الخزان المخصص لنقل الماء، وهكذا يكون الزيف في كل مرة هو الطريق إلى انتصار الشر على الخير.

وقد يعني التقابل بين الصبـــا و الكهولة وصول المجتمع الزراعي إلى مرحلة الشيخوخة التي تعني موته المحتمّ، كما يشـــير التقابـــل الثاني إلى الانصياع الطوعي الذي مارسه أبناء الشعب البســطاء لقـــيادتهم دون أن يقاوموها، بل كانوا يصفقون لها وهي تجرّهم إلى مصيرهم المحتوم، لقـــد قاد أبو الخيزران أخوته الثلاثة إلى بـــاطن الخزان دون اللجوء إلى العنف والإكراه، وإنما اعتمد السلاح الأيديولوجي بديلاً لذلك، فكان أن أدخلهم في جوف الخزان مرّتين، هكذا يؤدي التمويه والقلب الأيديولوجي دوره.

"وإذا قافلة إسماعيليين مقبلة من جلعاد..."[٣٣٦]، هكذا جاء أبناء عمومة

يوسف لينقذوه من الجب، أما أبو قيس وأخوته فقد كان أبناء عمومتهم مشغولين بالحديث عن فحولة أبي الخيزران والراقصة المغرمة به، فلم يسمعوا أبا قيس وهو يدق جدران الخزان.

وأخيرا، على الضد مما وصل إليه يوسف، يصل أبو قيس وجماعته جثثاً إلى المزبلة، لأن الخصي أبا الخيزران يختلف كثيراً عن أخوة يوسف، فينتهي الأمر به إلى "كان قميص أبي قيس ما زال موضوعا على المقعد إلى جانبه فتناوله بإصبعه الطويلة وقذف به بعيدا[٣٣٧] .. هكذا تكون النهاية استئصال القضية.

وأخيرا لماذا كانت المزبلة هي المثوى الأخير؟ تحيلنا هذه المزبلة على "نظرية القمامة وفرضيات القيمة" لجوناثان كولر الذي ينقل عن ميري دوغلاس قولها "إن أفكارنا عن القذارة تعبر عن الأنظمة الرمزية"[٣٣٨]، لتصل بعد ذلك إلى أن الحضارة قيم معبرة للمجتمع، وإن نظام أصنافها يقاوم التعديل السهل، بيد أنها لا تستطيع أن تهمل تحدي الأشكال غير المألوفة، وإن أي نظام تصنيف لا بد أن يحدث عمليات شذوذ، وأية حضارة لا بد أن تواجه الأحداث التي تبدو تتحدى افتراضاتها، وسيمتلك ذلك النظام شروطا للتعامل مع الأحداث الغامضة والشاذة ... فالقذارة هي تلك التي يجب عدم درجها عند الإبقاء على نمط ما، أو هي فضالة ما يعزل على أنه ملوّث وغير صحيح لحماية النظام[٣٣٩].

في ضوء ما تقدّم تنقلنا خاتمة "رجال في الشمس" إلى رؤيا عالمية للقضية الفلسطينية، فما دام المجتمع العالمي يعيش عصر الامبريالية، وما دامت الامبريالية أعلى مراحل الرأسمالية، فإن الأمر يتطلب قيام دولة إسرائيل في قلب الوطن العربي، وعلى مقربة من منابع النفط، ولعل التزامن بين قيام النظام الإمبريالي العالمي وولادة الصهيونية بوصفها حركة تدعو لإقامة وطن قومي لليهود على أرض فلسطين مصداق على

ما نقول، يقول هاني الهندي: "في النصف الثاني من القرن المنصرم كانت أوربا تشهد تطورات هامة جداً نتيجة الثورة البرجوازية ... هذه العوامل وغيرها لعبت دوراً هاماً في بروز الحركة الصهيونية ممثلة البـرجوازية اليهودية"[٣٤٠]، الأمر الذي يجعل وجود الفلسـطينين على أرضهم قـذارة يجب "عدم درجها" أو إبـعادها عند الإبقـاء على نمط الكيان الجديد، فهي ملوّثة وغير صحيحة لحماية النظام الإمبريالي.

لكننا حـين نعود إلى جوناثان كولر نجد أن الفئة المتبقـية الهامشـية للقمامة هي همزة الوصل بين نظامين متعارضين، فحين يتحول الشـيء الزائل إلى قمامة، فهو إما أن يتلف ليفسح المجال إلى شـيء جديد، وذلك نظام الزوال، وإما أن يبقى فيعاد بناؤه، وذلك نظام البقاء[٣٤١]، وبـين هذين النظامين تتمدد الجثث الثلاثة بانتظار مصيرها، فأبو الخيزران يتعجل إلى دفنها والتخلص منها لذلك قد " جر الجثث – واحدة واحدة – من أقـدامها وألقاها على رأس الطريق، حيث تقف سيارات البلدية عادة لإلقاء قمامتها كي تتيسر فرصة رؤيتها لأول سائق قادم في الصباح الباكر"[٣٤٢]، ذلك هو نظام الزوال، جاء محمولاً على وجهة نظر أبـي الخيزران، غير أن أبـا الخيزران " انتزع ساعة مروان وعاد أدراجه إلى السـيارة ماشـياً على حافتي حذائه"[٣٤٣]، ساعة مروان إذا كل ما تبقى من الجثث الثلاث، وقـد وجدناها في " ما تبقى لكم" في معصم حـامد، وحـين رماها من معصمه أحس أنه حك من فوق معصمه قشرة ناشفة لدمل قديم[٣٤٤]، ليدخل بعدها في مواجهة مباشرة مع العدو... ذلك هو نظام البقاء ، جاء محمولا على وجهة نظر المؤلف، ليقول أن بتلك المواجهة يعاد بناء ما ترك في القمامة.

هوامش الفصل الثالث

١ - الشعرية :٣٣.

٢- وجهة النظر: في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي: دمشق - منشورات اتحاد الكتّاب العرب: ٢٠٠٠ : ١٤ .

٣- نفسه: ١٥ .

٤- جمهورية أفلاطون: ت حنا خباز : مكتبة النهضة - بغداد: ط١- ١٩٨٣: ٨٥ .

٥- كتاب أرسطو طاليس في الشعر: نقل أبي بشر متى بن يونس القـنائي: ترجمة وتحقيق: د. شكري محمد عياد: القاهرة - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: ١٩٦٧ : ٣٤.

٦- ينظر: وجهة النظر: ١٩.

٧- الأدب والدلالة: تودوروف: ت د. محمد نديم خشفة: حلب: ط١: ١٩٩٦ : ٧٧.

٨- نفسه: ٨١، كما ينظر: ١٩٨٢: الانشائية الهيكلية: تودوروف: الثقافة الاجنبية: خريف: ١٢.

٩- ينظر: خطاب الحكاية " ١٧٨.

١٠- ينظر: خطاب الحكاية: ١٩٨ .

١١- تحليل الخطاب الروائي: ٢٩٩ - ٣٠٠ .

١٢- ينظر: تقنيات السرد الروائي: ٨٩ - ١٢١.

١٣- ينظر: التركيب والدلالة في المتخيل السـردي: عبـد الله ابـراهيم: الاديب المعاصر: ع٣٢/س ١٩٩٠: ٣٧، كما ينظر: المتخيل السردي: ٦٣.

١٤- ينظر: خطاب الحكاية: ٢٢٨ .

١٥- ينظر: بناء الرواية: ١٣١.

١٦- ينظر: شعرية الرواية الفنتازتيكية: شعيب حليفي: المجلس الأعلى للثقـافة: ١٩٩٧ : ١٣٢ - ١٣٣ .

١٧- ينظر: المتخيل السردي (مقاربات نقـدية في التناص والرؤى والدلالة): د. عبد الله ابراهيم: المركز الثقافي العربي: بيروت: ط١ - ١٩٩٠ ٦١ .

١٨- نفسه: ١١٧.

١٩- الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي): فاضل ثامر: بغداد - دار الشؤون الثقافية:١٩٩٢ :١٣٠.

٢٠- ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٨٩ - ١٩٠.

٢١- ينظر: المتخيل السردي: ٦٤ .

٢٢- ينظر: الأدب والدلالة: ٧٨ - ٧٩ ، كما ينظر عالم الرواية ٧٨.، وخطاب الحكاية:٢٠١، ووجهة النظر: ١٩، وتحليل الخطاب الروائي: ٢٨٩ - ٢٩٠، وقراءات في الأدب والنقد: الدكتور: شجاع مسلم العاني: من منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق: ١٩٩٩ : ٢٠٢..

٢٣- تحليل الخطاب الروائي: ٢٩١ - ٢٩٢ .

٢٤- ينظر: خطاب الحكاية:٢٥٥ - ٢٥٨ .

٢٥- في أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع مسلم العاني: بغداد - دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٨٩: ٣٧ .

٢٦- قراءات في الأدب والنقد ٢٠٢ .

٢٧- الآثار الكاملة:١ : ٧٥ .

٢٨- نفسه: ١١١.

٢٩- نفسه: ١٢١ .

٣٠- نفسه:١٢١ .

٣١- نفسه:١ : ٣٨ .

٣٢- نفسه: ٣٨ .

٣٣- نفسه:٤٦ .

٣٤- نفسه : ٤٦ .

٣٥- نفسه:١ : ٤٧.

٣٦- ينظر: مدخل لدراسة الرواية: جيرمي هوثرون: ت غازي درويش عطية: مراجعة د. سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد: ١٩٩٦: ٦٢.

٣٧- الآثار الكاملة: ١ : ٤٣ .

٣٨- انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: محمد الباردي: دمشق- اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٠ : ٩٦.

٣٩- المكان نفسه.

٤٠- المكان نفسه.

٤١- ينظر: بحوث في الرواية الجديدة: ٦٣.

٤٢- ينظر: نفسه: ٦٤.

٤٣- انشائية الخطاب: ١١٥ .

٤٤- نفسه: ١١٧.

٤٥- ينظر: المكان نفسه.

٤٦- الآثار الكاملة:١: ١٣١ .

٤٧- المكان نفسه.

٤٨- نفسه: ١٤٠ .

٤٩- نفسه:١٤٨ .

٥٠- الآثار الكاملة: ١: ١٣٠ .

٥١- المكان نفسه.

٥٢- نفسه: ٥٩ .

٥٣- نفسه: ٦١ .

٥٤- الآثار الكاملة:١: ١٣٠ .

٥٥- ينظر: نفسه:٧٩ - ٨٠ .

٥٦- ينظر:خطاب الحكاية: ٢٤٣ .

٥٧- الآثار الكاملة: ١: ٧٥ – ٧٦ .

٥٨- خطاب الحكاية: ٢٥٦ .

٥٩- ينظر : الآثار الكاملة: ١ : ٧٩ – ٨٠ . من " أنا سوف أقول لك لماذا " إلى " مجبرًا على إطعام نصف دزينة من الأفواه المفتوحة ".

٦٠- ينظر : خطاب الحكاية: ٢٥٦ .

٦١- غائب طعمة فرمان روائيا: د. فاطمة عيسى جاسم:بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: ط١ : ٢٠٠٤ : ٣٣.

٦٢- ينظر :خطاب الحكاية: ٢٦٨ ، كما ينظر الصوت الآخر: ١٣١ – ١٣٢..

٦٣- ينظر : Introduction to the study of the study of the narrate:p : 23–7 نقلا عن الصوت الآخر:١٣٧.

٦٤- ينظر : عودة إلى خطاب الحكاية: ١٧١ – ١٧٤ .

٦٥- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها: دكتور حسن مصطفى سحلول: من منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق : ٢٠٠١ : ٤٦ .

٦٦- الآثار الكاملة:: ٧٩ .

٦٧- الصوت الآخر: ١٤٥ .

٦٨- في كتابه اللاحق (الشعرية) يستعمل تودوروف مصطلح " الصيغة" بدلا من "سجلات الكلام" ، فيعرف الصيغة بأنها تتعلق بدرجة حضور الأحداث التي يستدعيها النص. (ينظر الشعرية :٤٦).

٦٩- ينظر : الأدب والدلالة: ٨١.

٧٠- ينظر : صنعة الرواية: ١٠٧ - ١٠٨ .

٧١- ينظر : نفسه: ١٠٨ – ١١٣.

٧٢- نفسه:٦٨ .

٧٣- ينظر : نفسه:٨٢.

٧٤- ينظر : نفسه: ٩٣.

٧٥- تاريخ الرواية الحديثة: ألبيريس: ت جورج سالم :عويدات – بيروت: ط١ : ١٩٦٧: ٣١٩ .
٧٦- أسلوبـــية الرواية: (مدخل نظري): حـميد لحــمداني: ط١: ١٩٨٩: الدار البيضاء: ٣٢ .
٧٧- نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك: ت محي الدين صبحي: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: ١٩٧٢: ٢٩١.
٧٨- ينظر: نفسه: ٢٩٢ .
٧٩- ينظر: الأدب والدلالة: ٨٢.
٨٠- ينظر: نفسه: ٨٤ .
٨١- خطاب الحكاية: ١٧٩.
٨٢- ينظر: نفسه: ١٨١ – ١٨٢.
٨٣- ينظر: خطاب الحكاية: ١٨٤.
٨٤- ينظر: نفسه: ١٨٥ .
٨٥- شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القــص والقــصيد: د.صلاح فضل: دار الآداب بيروت: ١٩٩٩: ٢٤٧ – ٢٤٨ .
٨٦- الآثار الكاملة: ١ :٨٩ .
٨٧- نظرية المنهج الشكلي: ١٠٧ .
٨٨- الخطاب بوصفه ممارسة اجتماعية: نورمان فير كلو: ت رشاد عبد القادر: الكرمل: ٦٤ : صيف ٢٠٠٠ : ١٦١ .
٨٩- تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): سعيد يقــطين : ط٢ : المركز الثقافي العربي: ١٩٩٣ : ١٧٤.
٩٠- عودة إلى خطاب الرواية: جيرار جينيت:: ت محمد معنصم: المركز الثقافي العربي: ط١ : ٢٠٠٠ : ٥٥ – ٥٦ .
٩١- الآثار الكاملة: ١ : ٩٤ .

٩٢- نفسه:٩٥ .

٩٣- ينظر :الآثار الكاملة: ١ :٩٦ .

٩٤- نفسه: ١٠٦ - ١١٠ ، من "كان الضوء ساطعاً بحدة " إلى "وساقاه مرفوعتان إلى فوق" .

٩٥- نفسه: ١١٠ - ١١٨، من "مد أسعد يده" إلى "تلتهم الطريق.. ! ".

٩٦- نفسه:١٣٥ - ١٣٩ من " - ها ! أبـو خيزرانة !" إلى ".. آه يا ملعون يا أبـا خيزرانه ".

٩٧- الآثار الكاملة: ١ : ١٣٠ .

٩٨- ينظر : الآثار الكاملة: ١ :٧١ - ٧٣ .

٩٩- ينظر نفسه: ٧٤ - ٧٥ .

١٠٠- ينظر : نفسه: ٨٠ - ٨٤ .

١٠١- ينظر : نفسه:٨٦.

١٠٢- ينظر : نفسه: ٣٨ .

١٠٣- ينظر : القصة في الأدب الانجليزي: د. طه محمود طه: القـاهرة: ١٩٦٦ : ١٩٩ - ٢٠٠.

١٠٤- الآثار الكاملة: ١ :٤٣ .

١٠٥- ينظر : القصة في الأدب الانجليزي: ٢٠٠.

١٠٦- ينظر : نفسه: ٢٠٤ - ٢٠٥.

١٠٧- ينظر : الآثار الكاملة: ١: ٣٧.

١٠٨- ينظر : نفسه: ٣٨ - ٤١ .

١٠٩- ينظر : نفسه: ٤١ - ٤٢..

١١٠- ينظر : نفسه:٤٣ - ٤٤ .

١١١- ينظر : نفسه:٤٥ - ٤٦ .

١١٢- ينظر : نفسه: ١ :٤١ .

١١٣- ينظر: نفسه: ٤٤ .

١١٤- التخييل القصصي: ١٥٠.

١١٥- ينظر: الرواية العربية البناء والرُّؤيا ٥١.

١١٦- ينظر: المكان نفسه.

١١٧- ينظر: الرواية العربية البناء والرُّؤيا: ٦٠ .

١١٨- ينظر: نفسه: ٦٤ .

١١٩- ينظر: نفسه: ٦٦ .

١٢٠- نفسه: ٦٨ .

١٢١- المكان نفسه.

١٢٢- أرض السواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة: فيصل دراج: الكرمل: ٦٤ – صيف ٢٠٠٠ : ٨٢ يقول صدوق نور الدين بخصوص الرواية التاريخية ٠" أنما يحيى النص في المرجع، والمرجع ثاو في النص " .

١٢٣- ينظر: حدود النص الأدبي (دراسة فس التنظير والإبداع): صدوق نور الدين: ط١ : دار الثقافة – المغرب : ١٩٨٤ :١٨ – ١٩ .

١٢٤- التخييل القصصي: ١٢٩ .

١٢٥- المكان نفسه.

١٢٦- نفسه: ١٣٠ .

١٢٧- عودة إلى خطاب الحكاية: ١٨٥ .

١٢٨- المكان نفسه.

١٢٩- ينظر: عودة إلى خطاب الحكاية: ٨٦ – ١٨٧ .

١٣٠- دراسات في الواقعية الأوربية: جورج لوكاش: ت أمير اسكندر: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٢: ٤٤ .

١٣١- عودة إلى خطاب الحكاية: ١٨٩ .

١٣٢- ينظر: نفسه: ١٩٢.

١٣٣- نفسه: ١٨١.

١٣٤- ينظر: الزمن والرواية: أ.أ. مندلاو: مراجعة احسان عباس: ط١:بيروت -دار صادر:١٩٩٧: ١٥٠ - ١٥١.

١٣٥- في الرواية الفلسطينية: فخري صالح: بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث: بلا تاريخ: ١٧ .

١٣٦- ينظر: نفسه: ١٦.

١٣٧- ينظر: دراسات في النقد الحديث: فصل (سوسيولوجية الأدب): http://lamniae.free.fr، كما ينظر: إشكالية المناهج في النقد الأدبي المغربي المعاصر: ٢٦ - ٢٧ .

١٣٨- حين يكون السرد دالا: د. خالد علي مصطفى: أوراق (مجلة رابطة الكتاب الأردنيين):العددان٧ و ٨ : ١٩٩٨ : ٤٩.

١٣٩- السيمياء والتأويل: روبرت شولز: ت سعيد الغانمي: ط١: مصر: ١٩٩٤ : ١٥.

١٤٠- ينظر: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي): بوريس أوسبنسكي: ت سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي: المجلس الأعلى للثقافة: ١٩٩٩.

١٤١- ينظر: نفسه: ١٤ - ١٥.

١٤٢- ينظر: نفسه: ٢٩ .

١٤٣- ينظر: نحو علم اجتماع للنص الأدبي: ١٨٨ .

١٤٤- نفسه: ١٩٠ .

١٤٥- ينظر: نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية): د.نضال صالح: دمشق: اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٠ : ٦١ .

١٤٦- الآثار الكاملة: ١: ٥٣ .

١٤٧- نفسه: ١٠٠.

١٤٨- نفسه: ٩٠ .

١٤٩- المكان نفسه.

١٥٠- نفسه:١٠١ .

١٥١- نفسه:١٠٠ .

١٥٢- الآثار الكاملة: ١ : ٩٠ .

١٥٣- ينظر : نفسه:٩٠ .

١٥٤- نفسه: ٩٨ - ٩٩ .

١٥٥- المكان نفسه. ٩٩ .

١٥٦- نفسه:١ : ٤٤ .

١٥٧- نفسه: ١٠٢ .

١٥٨- نفسه: ٤٨ .

١٥٩- نفسه:٤٣ .

١٦٠- نفسه:١ :٧٢ .

١٦١- نفسه: ٨٣ .

١٦٢- نفسه:٨٤ .

١٦٣- نفسه: ١: ٥٢ .

١٦٤- نفسه: ٥٢ .

١٦٥- نفسه: ٥٣ .

١٦٦- نفسه: ٥٣ .

١٦٧- نفسه:٧١ .

١٦٨- نفسه:٧٢ .

١٦٩- نفسه:٧٣ .

١٧٠- نفسه: ٧٥ .

١٧١- نفسه:١١٩ .

١٧٢- الآثار الكاملة: ١ : ١٣٨ .

١٧٣- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل): بول ريكور: ت محمد برادة و حسن بورقية: القاهرة ط١ : ٢٠٠١ : ٣٠٢ .

١٧٤- ينظر: شعرية التأليف: ٩٣ .

١٧٥- ينظر: نمو شخصية الفرد والخبرة الاجتماعية: سونيا هانت و جينيفر هيلتن: : ت: -د قيس النوري بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: ط١ : ١٩٨٨ : ٣٣٣.

١٧٦- ينظر: شعرية التأليف: ٩٣ .

١٧٧- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٣٧- ٣٨ .

١٧٨- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

١٧٩- ينظر: نفسه: ٤٥ - ٤٦ .

١٨٠- ينظر: علم النفس في القرن العشرين: ١ : د. بدر الدين عامود: دمشق: اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠١ : ٣٦٢ .

١٨١- نفسه: ٣٦٣ .

١٨٢- ينظر: ما وراء الأوهام: أريك فروم: ت صلاح حاتم: اللاذقية: ط١: ١٩٩٤: ١٢٢ .

١٨٣- الآثار الكاملة: ١ : ٧٦ .

١٨٤- نفسه: ٧٩ .

١٨٥- ينظر: المكان نفسه.

١٨٦- ينظر: الماركسية والتحليل النفسي: روبن أوسبورن: ت - د.سعاد الشرقاوي: دار المعارف بمصر : ١٩٧٢ :٥٨.

١٨٧- ينظر: نفسه: ٥٩ .

١٨٨- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ١١١ - ١١٣ .

١٨٩- ينظر: الماركسية والتحليل النفسي: ٦٠ .

١٩٠- ينظر: مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة: فاليري لبين: بيروت - دار الفارابي: ط١ : ١٩٨١ : ٤٠ .

١٩١- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ١١٤ : من"" - أقول لك الحقيقية؟ إلى "!إي والله، أكثر من كاف".

١٩٢- ينظر: ما وراء الأوهام: ٩٤ - ٩٦ .

١٩٣- ينظر: الموجز في التحليل النفسي: سيجموند فرويد: ت سامي محمود علي وعبد السلام القفاش: دار المعارف بمصر: ط١٩٧٠:٢ : ٩٩ - ١٠٠ .

١٩٤- علم النفس الفلسفي: ج. ف. دونسيل: ت سعيد أحمد الحكيم: بغداد: ١٩٨٦ : ٢٣٦ .

١٩٥- ينظر "نفسه: ١٥٤ - ١٥٥.

١٩٦- الآثار الكاملة: ١ : ١٣١ .

١٩٧- ينظر: ما وراء الأوهام: ٩٩.

١٩٨- ينظر: علم النفس في القرن العشرين: ١ : ٣٦٩ .

١٩٩- الأيديولوجية الألمانية: كارل ماركس وفردريك أنجلز: ت الدكتور فؤاد أيوب: دار دمشق: ١٩٧٦ : ١٩ .

٢٠٠- محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا: بول ريكور: تحرير وتقديم جورج تايلور: ت فلاح رحيم: ط١: ليبيا : ٢٠٠١ : ١٣٢.

٢٠١- ينظر: مختارات: ٤ : (رسالة أنجلس إلى يوسف بلوخ في ١٨٩٥): ماركس - أنجلز: دار التقدم - موسكو ١٩٧٠: ١٧١ - ١٧٢ .

٢٠٢- ينظر: نفسه: ٤ : (رسالة أنجلز إلى مهرنج في ١٨٩٣): ١٨٦.

٢٠٣- الأيديولوجية العربية المعاصرة : عبد الله العروي: تقديم مكسيم رودنسن: ت محمد عيتاني: ط١: دار الحقيقة - بيروت: ١٩٧٠: ١٥.

٢٠٤- ينظر: نفسه: ١٦ .

٢٠٥- ينظر: الماركسية والأيديولوجيا: جورج طرابيشي: ط١: دار الطليعة - بيروت : ١٩٧١: ١٤٨ .

٢٠٦- ينظر: نفسه: ١٦١.

٢٠٧- ينظر: شعرية التأليف: ١٩ .

٢٠٨- ينظر :

Matnheim Karl:Essays on Sociology of Knowledge, Rontledge and Kegan Paul,London-1952 .pp.13 –14

نقلاً عن: علم الاجتماع والأيديولوجيات: د. قباري محمد اسماعيل: الاسكندرية: ١٩٧٩ :٢١.

٢٠٩- مفهوم الأيديولوجيا: عبد الله العروي: ٥٣: نقلا عن النقد الروائي والأيديولوجيا : ١٨ .

٢١٠- مقدمة في نظرية الخطاب: ديات ماكدونيل: ت د. عز الدين اسماعيل: ط١ : القاهرة: ٢٠٠١ : ١١١ .

٢١١- من مقال بعنوان: " الأيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية: لإلتوسر : نقلا عن: مقدمة في نظرية الخطاب: ١١١ .

٢١٢- النص السردي (نجو سيميائيات للأيديولوجيا): ٥٠.

٢١٣- ينظر: من النص إلى الفعل: ٢٤٠ .

٢١٤- ينظر: نفسه: ٢٤١.

٢١٥- ينظر: المكان نفسه.

٢١٦- ينظر: الكرمل: ٧٨ : شتاء ٢٠٠٤ : سؤال النكبة: الصراع بين الحاضر والتأويل: الياس خوري : ٤٧ .

٢١٧- ينظر: مورفولوجيا الخرافة: ٤٦ - ٦٠ .

٢١٨- ينظر: من النص إلى الفعل: ٢٤٠ - ٢٤٧ .

٢١٩- ينظر: سيميائية السرد (زهور ثلجية أنموذجا): عبد الهادي أحمد الفرطوسي: مجلة آداب القادسية (مجلة علمية تصدرها جامعة القادسية): المجلد ١ - العدد ٤: كانون الأول - كانون الثاني ٢٠٠١ - ٢٠٠٢: ١٨٠ -

١٨٨ ، تعدد الأصوات في القصة القصيرة، قراءة سيميائية في قصة "لو كنت حصانا" لغسان كنفاني: عبد الهادي أحمد الفرطوسي: ٤٣٩ دراسات نجفية (مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة) السنة الثانية العدد الثالث ٢٠٠٤ – ٤٦٠ ، بحثا عن المنطلقات الفكرية في النص القصصي (موت سرير رقم ١٢ مصداقا): عبد الهادي أحمد الفرطوسي: دراسات نجفية: السنة الأولى : العدد الأول ٢٠٠٤: ٣٣١ – ٣٥١ ، أقنعة النبوءة في قصة "تيمور الحزين" عبد الهادي أحمد الفرطوسي: مجلة الأديب العراقي (تصدر عن اتحاد الأدباء العراقيين): العدد الأول: السنة الأولى : نيسان : ٢٠٠٥ : ١٠ –١٦.

٢٢٠– ينظر الأيديولوجيا الألمانية : ٦٠.

٢٢١– الكرمل: ٧٨ : شتاء ٢٠٠٤ : ٤٩.

٢٢٢– ينظر : علم النفس في القرن العشرين: ١ : ٣٧١ – ٣٧٢ .

٣٢٣– الأيديولوجيا الألمانية: ٣٠ .

٣٢٤– ينظر : بحثا عن المنطلقات النظرية (موت سرير رقم ١٢ مصداقا): عبد الهادي أحمد الفرطوسي: دراسات نجفية (مجلة فصلية محكمة) تصدر عن مركز دراسات الكوفة : السنة :١ العدد ١: ٢٠٠٤ : ٣٣١ – ٣٥١ .

٢٢٥– الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

٢٢٦– الآثار الكاملة: ١: ٤٥ .

٢٢٧– ينظر : مدخل إلى علم الانسان (الأنثروبولوجيا): الدكتور عيسى الشمّاس: دمشق: اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٤ : ٨٧ .

٢٢٨– الآثار الكاملة: ١: ٧٩ .

٢٢٩– في الديمقراطية والثورة والتنظيم الشعبي: محسن ابراهيم: بيروت: ١٩٦٢ : ٤١ .

٢٣٠– نفسه: ٤٢ .

٢٣١- في الديمقراطية والثورة والتنظيم الشعبي: ٤٤ .

٢٣٢- الحركة القومية كما نفهمها: محسن ابراهيم: بغداد: ١٩٦١: ١٨ – ١٩ .

٢٣٣- الآثار الكاملة: ١ : ٧٦ .

٢٣٤- الآثار الكاملة: ١: ٦٢ .

٢٣٥- نفسه: ٦٨ .

٢٣٦- ينظر: الثقافة الجديدة: العدد ٢٩٣: آذار – نيسان: ٢٠٠٠: ٣.

٢٣٧-نفسه: ٢٧ .

٢٣٨- ينظر: نفسه: ٢٨ – ٢٩ .

٢٣٩- ينظر: نفسه: ٣١ .

٢٤٠- الآثار الكاملة: ١ : ٦٥ .

٢٤١- ينظر: دراسات نجفية (مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة): السنة ١ : العدد ١ : ٢٠٠٤: بحثا عن المنطلقات النظرية، "موت سرير رقم ١٢" مصداقا: عبد الهادي الفرطوسي: ٣٣١ – ٣٥١ .

٢٤٢- ينظر: نفسه: ٣٤٨ .

٢٤٣- ينظر: الآثار الكاملة: ٢ : ١٥٢ .

٢٤٤- ينظر: لتقرير السياسي الشهري لحركة القوميين العرب: أيار ١٩٥٩: نقلا عن حركة القوميين العرب (نشأتها وتطورها....): ٣ : ٦٧ .

٢٤٥- ينظر نفسه: ٦٩ .

٢٤٦- أيديولوجيا السلطة وسلطة الأيديولوجيا: جوران ثروبورن: ت الياس مرقص: ط١ : بيروت : ١٩٨٢ : ٤٩ .

٢٤٧- ينظر: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا: من مقدمة المحرر: ٢٧ .

٢٤٨- ينظر: ابداعية اللغة: بول ريكور: (مقابلة في كتاب ريتشارد كيرني، حوارات مع مفكري القارة الأوربية: مطبعة جامعة مانشستر: ١٩٨٤): نقلا

عن كتاب : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور): تحرير ديفد وورد: ت سعيد الغانمي: ط١ : المركز الثقافي العربي الدار البيضاء: ١٩٩٩: ١٠٢ .

٢٤٩- ينظر : المكان نفسه.

٢٥٠- ينظر : نفسه: ١٠٣ .

٢٥١- ينظر : نفسه : ١٠٥ .

٢٥٢- ينظر : دينامية النص (تنظير وإيجاز): د. محمد مفتاح: ط٢: المركز الثقافي العربي: ١٩٩٠ : ١٥٩ .

٢٥٣- ينظر : المكان نفسه.

٢٥٤- الانسان ورموزه: يونغ وجماعة من العلماء: ت سمير علي بغداد: : ١٩٨٤ : ٥٥ .

٢٥٥- ينظر : نفسه: ١٢٠ .

٢٥٦- نفسه: ٦١ .

٢٥٧- ينظر : نفسه: ٦٥ .

٢٥٨- ينظر : الأسطورة والأدب: وليم رايتر: ترجمة صبار سعدون السعدون: ط١ : بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩١ : ٣٦ .

٢٥٩- المهيمنة في شعر نازك الملائكة : يغير ألوانه البحر نموذجا: عبد الهادي أحمد الفرطوسي: مجلة آداب البصرة (عدد خاص بوقائع بحوث المؤتمر العلمي الأول لكلية الآداب، ٦ و ٧ آذار ٢٠٠٢): العدد ٣٥ : السنة ٢٠٠٢ : ٥٧٣ .

٢٦٠- نفسه: ٥٧٣ – ٥٧٩ .

٢٦١- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح محمد أحمد: ط١ : بيروت : ١٩٨٧ : ٢٩ .

٢٦٢- ينظر : صورة المكان: جسن خضر : الكرمل: ٦٠ .شتاء ٢٠٠٠: ٥٠ .

٢٦٣- ينظر : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: ريتا عوض : ط١ : بيروت : ١٩٧٨ : ٤٢ .

٢٦٤- دونيس أو تموز: جيمس فريزر: ت - جبرا ابراهيم جبرا : ط٢ بـيروت: ١٩٧٩ : ٢٠ ، كما ينظر: المعتقدات الدينية في العراق القديم: د. سامي سعيد الأحمد: ط١: بغداد : ١٩٨٨ : ٢٨ .

٢٦٥- ينظر: الأسطورة : نبيلة ابراهيم : بـغداد - الموسـوعة الصغيرة: ١٩٧٩ : ٢٩ .

٢٦٦- ينظر:

Myth and Literature in the Ancient Near East. E. o. James, London: Thames and Hudson, 1958 :45

نقلا عن: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث:٤٥ .

٢٦٧- ينظر: الأدب العام والمقارن: دانييل هنري باجو: ت غسان السيد: دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب : ١٩٩٧ : ١٤٨ .

٢٦٨- ينظر :اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير): أريك فروم: ت: د. حسن قبيسي:ط١: المركز الثقافي العربي: ١٩٩٥ :١٢.

٢٦٩- نفسه: ١٣ .

٢٧٠- للتمييز بين العقل الوحشي والعقل المتحضر، ينظر: الأسـطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس:ت : شاكر عبد الحميد: ط١: بغداد: دار الشؤون الثقافية : ١٩٨٦: ٣٦- ٣٧ .

٢٧١- الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين): ١ : سير جيمس فريزر: ت : د. أحمد أبو زيد: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر: ١٩٧١ : ٤٧٤ .

٢٧٢- الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

٢٧٣- أسطوريات : ٢٨٣ .

٢٧٤- الآثار الكاملة :١ : ٣٨ .

٢٧٥- ينظر: الوجود والزمان والسرد : ١٠٢ - ١٠٣ .

٢٧٦- نفسه: ١٠٦ .

٢٧٧- أدونيس أو تموز: ١٩ .

٢٧٨- الآثار الكاملة: ١ : ٣٨ .

٢٧٩- يذكر بول ريكور أن "تأويلية الإثبات" قادرة على أن تكشف عن بعد آخر أكثر تحريرا للأسطورة هو البعد اليوتوبي الأصيل فيما وراء بعدها الأيديولوجي السلبي .... فبعد أن تنزع عن أيديولوجيات الوعي الزائف نجتهد في كشف الرموز اليوتوبية عن الوعي المحرر. ينظر : الوجود والزمان والسرد: ١٠٦ .

٢٨٠- ينظر: الوجود والزمان والسرد: ١٠٨ .

٢٨١- الآثار الكاملة: ١ : ٥٠ .

٢٨٢- Myths , Dreams and Mysteries, Mircea Eliade, tr, Philip Mairet (London,1960)pp, 164 – 166 نقلا عن أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: ريتا عوض: ط١ بيروت:١٩٧٨: ٤٠ .

٢٨٣- البقايا الجنائزية والتمايزات الاجتماعية في فلسطين: حمدان طه: الكرمل:٦٣ : ١٩٦.

٢٨٤- نفسه: ١٩٤ .

٢٨٥- الآثار الكاملة: ١ : ٥٠ .

٢٨٦- أفكار حول الأسلوب الأخير: أدور سعيد: ت : فخري صالح الكرمل: ٤١ .

٢٨٧- نفسه: ٤٢ .

٢٨٨- المكان نفسه.

٢٨٩- وعي التاريخ في الخطاب الروائي (دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني): محمد نعيم فرحات: الكرمل: ٦٩ : خريف ٢٠٠١ : ٩٠.

٢٩٠- وعي التاريخ في الخطاب الروائي (دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلسطيني):٩٠.

٢٩١- ينظر: نفسه: ٩١ .

٢٩٢- ينظر: عقائد ما بعد الموت (في حضارة وادي الرافدين القـديمة): د. نائل حنون : ط٢ : بغداد: ١٩٨٦ : ٢٧٤ - ٢٧٥ .

٢٩٣- ينظر: عقائد ما بعد الموت: ١١٢ و١١٧.

٢٩٤- أدور سعيد المنفى قلق الانشقاق والنظرية المترحـلة: صبحـي حـديدي: الكرمل: العدد ٧٨ : شتاء ٢٠٠٤ : ٨ .

٢٩٥- ينظر: تشريح النقد: نورثروب فراي : ت : محـي الدين صبحـي: الدار العربية للكتاب: بلا تاريخ : ٢٠٣ .

٢٩٦- ينظر: من ألواح سومر: صموئيل كريمر: ت طه باقر: مكتبة المثنى بغداد : ومؤسسة الخانجي القاهرة : بلا تاريخ: ٢٣٩ - ٢٥٠ .

٢٩٧- ينظر: عقائد ما بعد الموت: ١٦٨ - ٢٣٠ .

٢٩٨- ينظر: من ألواح سومر :٢٤١ .

٢٩٩- ينظر: نفسه : ٢٤٢ .

٣٠٠- الآثار الكاملة:١ : ٣٧ .

٣٠١- ينظر: عقائد ما بعد الموت: ١٦٩ .

٣٠٢- ينظر: نفسه : ١٧٥ - ١٧٦ .

٣٠٣- ينظر: نفسه: ١٧٩ .

٣٠٤- ينظر: نفسه: ١١٣ .

٣٠٥- ينظر: نفسه : ١١٤ .

٣٠٦- ينظر: نفسه : ٢٠٩ .

٣٠٧- ينظر: عقائد ما بعد الموت: ٢٠٩ .

٣٠٨- الآثار الكاملة: ١ : ٧٥ .

٣٠٩- عقائد ما بعد الموت: ٢٠٩ .

٣١٠- ينظر: المكان نفسه.

٣١١- ينظر: الآثار الكاملة: ١ : ١٣٦ – ١٣٩ .

٣١٢- أسطوريات: ٢٧٩ .

٣١٣- ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس شمرا): أنيس فريحة: بـيروت –دار النهار –بيروت: ٥٢ .

٣١٤- ينظر: مختارات:١ (بيان الحزب الشيوعي):ماركس – انجلس: دار التقدم موسكو: ٨٢ .

٣١٥- الآثار الكاملة: ١ : ٩٩ .

٣١٦- ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: ٣٥ .

٣١٧- ينظر: حركة القوميين العرب (النشأة – التطور – المصائر): محمد جمال باروت: ط١ : دمشق – المركز العربي للدراسات الاسـتراتيجية: ١٩٩٧ : ٢٣٠ – ٢٣٢.

٣١٨- ينظر: نفسه: ٢٢٨ .

٣١٩- دراسات نجفية: السنة الأولى: العدد الأول: ٣٥٠.

٣٢٠- ينظر: حاشية على أسم الوردة: إمبرتو إيكو: ت سـعيد بـنكراد: العنوان والمعنى:

Http://saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7–11.htm

٣٢١- العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبـي: د. محـمد فكري الجزار: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٩٨ : ١٩.

٣٢٢- ينظر: مرآة السرد (قراءة في أدب محمد خضير):د. مالك المطلبي وعبـد الرحمن طهمازي :ط ١ : بغداد ١٩٩٠ :١٢ – ١٣ .

٣٢٣- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي): محمود عبد الوهاب: بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٥ : ٤٦ .

٣٢٤- نفسه: ١٦ .

٣٢٥- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي) : ١٠ .

٣٢٦- حروف المعاني بين الأصالة والحداثة: حسن عباس: دمشق – اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٠ : ٧٨ .

٣٢٧- المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث: جماعة: ت عبد القادر قنيني: الدار البيضاء- أفريقيا الشرق: ٢٠٠٠ : فصل الدلالة والمرجع: أزولد وتزيفان: ٢٦ .

٣٢٨- ينظر: عقائد ما بعد الموت: ١٩٧ - ١٩٨ .

٣٢٩- ملاحم وأساطير من أوغاريت: ٥٢.

٣٣٠- ينظر: في دلالية القصص وشعرية السرد: د. سامي سويدان: ط١: بيروت -دار الآداب: ١٩٩١ : ١٩٨ - ١٠١ .

٣٣١- الآثار الكاملة: ١ : ١١٦ .

٣٣٢- علم النص: جوليا كريستوفا: ت - فريد الزاهي: دار توبقال للنشر - المغرب: ط١ - ١٩٩١ .: ٧٨ .

٣٣٣- الكتاب المقدس: التكوين :٣٧.

٣٣٤- الآثار الكاملة: ١ : ١١٧ .

٣٣٥- الكتاب المقدس: التكوين :٣٧ : "وأما البئر فكانت فارغة ليس فيها ماء".

٣٣٦- المكان نفسه.

٣٣٧- الآثار الكاملة: ١ :١٤٢ .

٣٣٨- نظريات القمامة وفرضيات القيمة: جونوثان كلر: ت رمضان مهلهل سدخان: مجلة الثقافة الأجنبية: العدد ٤ :السنة: ٢١ : ٢٠٠٠ :٩.

٣٣٩- ينظر: نفسه ١٠ .

٣٤٠- حول الصهيونية وإسرائيل: هاني الهندي: ط١: دار الطليعة بيروت: ١٩٧١ : ٣٣ - ٣٤ .

٣٤١- ينظر: مجلة الثقافة الأجنبية: العدد ٤ :السنة: ٢١: ١٥ .

٣٤٢- الآثار الكاملة: ١ :١٥١ .

٣٤٣- المكان نفسه.

٣٤٤- ينظر: نفسه: ١٩١:١ .

الخاتمة

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج المهمة، في مقدمتها طبيعة المنهج الجديد الذي يستفيد من عدد من المناهج الحديثة وخاصة السيميائية منها، وكيفية تطبيقه على النص الروائي، بغية التوصل الى المعاني الخفية فيه، ومن أهم النتائج التي توصلت لها هذه الدراسة هي:

١- اكتشف البحث النواة الأم، وذلك مصطلح استحدثه البحث يعني نواة كبرى مركبة من خمس نوى، تتوالد منها بقية النوى في القصص الخمس مجتمعة.

٢- ربط البحث بين أحداث الرواية وما يجري خارج النص ، فنظر إلى كل شخصية بوصفها مرجعاً كنائياً مشفّراً يجري العمل على حل شفرته، أي إن شخصيات الرواية قد شكلت علامات على ظواهر تاريخية وسياسية في الواقع المعيش، منها:

أ - يومئ الرجل الأجنبي إلى المعسكر الاشتراكي.

ب- يمثل أبو قيس نموذجا للشخصية الفلاحية العربية البسيطة.

ج- يمثل الأستاذ سليم نموذجا للفكر المادي الثوري، وهو الجذر الأول لأسعد، وعلى وجه الدقة هو الاتجاه الشيوعي قبل النكبة.

د- يمثل أسعد امتداداً وتطويراً لشخصية الأستاذ سليم، إنه رمز للاتجاه الشيوعي الفلسطيني بعد النكبة.

هـ- يمثل مروان رمزا لحركة القوميين العرب حصراً.

و- يمثل الحاج رضا نموذجاً لطبقة الكومبرادور المرتبط بعجلة الاقتصاد الامبريالي.

ز - يمثل أبو الخيزران رمزاً للقيادة الفلسطينية بعد ١٩٤٨.

٣- لقد شحن النهر " شط العرب" بالدلالة الأيديولوجية، فصار علامة على وحدة الأمة العربية، ومن جهة أخرى صار علامة على الثورة، وثالثة صار علامة على السلوك الغوغائي.

٤- كشفت دراسة الفضاء الروائي عن أن ثنائية الضوء والظل في الرواية تحيل خارج النص على نظرية التطور اللارأسمالي.

٢- في مبحث المدة توصل البحث إلى قراءة الحركات الجسدية بوصفها لغة لا تقل تعبيرية عن وحدات اللسان الطبيعي، لها قوانينها ومنطقها وأسرارها، و قد تجاوز الدلالات التقريرية المباشرة التي تفرضها الاستعمالات النفعية أو الغريزية إلى الدلالات الإيحائية.

٣- كما توصل إلى أن التباين في الوقفات يشكل علامات سيميائية على التباين السايكولوجي بين الشخصيات، ومن ثم يؤدي إلى ترسيخ المدلولات التي توصل لها البحث بشأن تلك الشخصيات.

٤- في مبحث التواتر توصلت الدراسة إلى أن التآكل الذي تعرضت له بعض الحكايات التكرارية يومئ إلى تآكل دلالي، وكذلك التصاعد الذي تعرضت له حكايات أخرى يومئ إلى تصاعد دلالي، و تنتج الحالات المذكورة بتشابكها معاني جديدة.

٥- أدى التكرار في الفصل الثالث وظيفتين : الأولى تأكيد ما ورد في المباحث السابقة، والثانية أقامة علاقة عضوية متماسكة بين الموضوعات التي تضمنتها الحكايات التكرارية الأربع، وانتقال العلاقة ذاتها إلى المدلولات والترميزات التي تحيل عليها الحكايات المشار إليها.

٦- أدى التكرار في الفصل الخامس من الرواية وظيفة الموسيقى التصويرية فكان الضجيج يسهم في التعتيم على الجريمة ثم ينعى الضحايا، ثم يلوم الطريق.

ثالثاً : خرج الفصل الثالث بالنتائج الآتية:

١- في المبحث الأول وجد البحث أن هيمنة ضمير الغائب على السرد

جاء لتخفيف النزعة الذاتية الانفعالية في عمل يتقمص الراوي شخصياته الرئيسة، ولكن حين يبلغ الانفعال مداه الأقصى يأخذ ضمير المخاطب مكان ضمير الغائب، في المونولوج الداخلي.

٢- وجد البحث أن الجمع بين ضميري الغائب والمخاطب علامة على نوع من الانشطار في كل من شخصيتي أبي قيس وأبي الخيزران، وعدم ازدواج الضمير يدل على غياب الظاهرة الانشطارية في الشخصيتين الأخريين.

٣- كما وجد أن ازدواجية الضمائر في شخصيتي أسعد ومروان تشير إلى ثبات شخصية الأول وتطور شخصية الثاني، وفي الأمر إحالة على التحولات الفكرية العميقة التي شهدتها حركة القوميين العرب.

٤- كشف البحث في المبحث الثاني عن وجود تباين في الرأي بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني في رواية "رجال في الشمس".

٥- أما في المبحث الثالث الذي تناول وجهة النظر على ثلاثة مستويات، فقد توصل البحث إلى أن لغة أسعد كانت تحمل الخصائص اللغوية للتراث الماركسي، بينما تجسد لغة أبي قيس الملامح اللغوية للقروي البسيط، ووجد أن لغة مروان كانت صالحة لحمل أفكاره الطوباوية، ولغة الرجل السمين متّسمة بالصرامة والحدية مما يؤهلها لحمل أيديولوجيا بطريركية، بينما كانت لغة أبي الخيزران تناسب شخصيته المراوغة البهلوانية، التي تعتمد نوعا من البلاغة السوفسطائية أداة للتبرير.

٦- كشف البحث عن المستوى النفسي للشخصيات من خلال الملامح والخصائص التعبيرية، ومن خلال بعض التقنيات السردية.

٧- كما توصل عند دراسة المستوى الأيديولوجي إلى أن نكبة ١٩٤٨

كانت الفعل المؤسس، الذي انبثقت عنه ثلاث أيديولوجيات محـــمولة على ثلاث شخصيات، هم: أبو قيس وأبو الخيزران ومروان، بينما لم تكن أيديولوجيا أسعد منبثقة عن النكبـــة، لقـــد تميزت نكبـــة ١٩٤٨ بوصفها فعلاً مؤسساً بأنها فعل سلبي تسعى الأيديولوجيا المنبثقة عنه إلى تجنب تكراره، وقد درس البحث جوانب من التعالق القـــائم بـــين المستويين النفسي والأيديولوجي.

٨- كشف البحث جوانب من التناص القائم بين بـــعض أحـــداث الرواية والأساطير القديمة، كاشفاً عن الازدواجية بين الفكر الوحشي والفكر المتحضر والاصطراع فيما بينهما.

٩- كشف البحث من خلال تناول وجهات النظر المختلفة عن وجهة نظر المؤلف، وقـــد كان لدراســـة العنوان دور مهم في الوصول إلى تلك الغاية.

المصادر

- **حرف الألف:**

- اراء وأحاديث في الوطنية والقومية: ساطع الحصري: دار العلم للملايين: بيروت: ١٩٥٩.
- الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة: مارسيليو داسكال: ت حميد لحمداني وآخرون: الدار البيضاء: ١٩٨٧.
- الأدب العام والمقارن: دانييل هنري باجو : ت غسان السيد : دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب : ١٩٩٧.
- الأدب والدلالة: تودوروف: ت: د. محمد نديم خشفة: حلب: ط١: ١٩٩٦.
- أدونيس أو تموز : جيمس فريزر : ت جبرا ابراهيم جبرا : ط٢ بيروت: ١٩٧٩.
- الأسطورة : نبيلة ابراهيم : بغداد – الموسوعة الصغيرة: ١٩٧٩.
- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث: ريتا عوض : ط١ : بيروت : ١٩٧٨.
- الأسطورة والمعنى: كلود ليفي شتراوس :ت : شاكر عبد الحميد: ط١: بغداد: دار الشؤون الثقافية : ١٩٨٦.
- الأسطورة والأدب: وليم رايتر: ترجمة صبار سعدون السعدون: ط١: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩١.
- أسطوريات : رولان بارت : قاسم المقداد : مركز الانماء الحضاري: حلب : ١٩٩٦ .
- الأسطورة والرواية : ميشيل زرافا: ت صبحي الحديدي : الدار البيضاء –عيون المقالات : ط٢ – ١٩٨٦.
- أسلوبية الرواية : (مدخل نظري) : حميد لحمداني : ط١ : ١٩٨٩ : الدار البيضاء.

- أشـــكال الزمان و المكان في الرواية: ميخائيل بـــاختين: ت/ يوســف حلاق: دمشق: ١٩٩٠.
- إشكالية المناهج في النقد الأدبـــي المغربـــي المعاصر: ٣ (البـــنيوية التكوينية بين النظرية و التطبيق): د. محمد خرماش :فاس:مطبعة أنفو –برانت: : ط١ : ٢٠٠١ .
- إضاءة النص : اعتدال عثمان: بيروت: ط١ : ١٩٨٨.
- الألسنية و النقد الأدبي(في النظرية و الممارســة) : د. موريس أبــو ناضر): دار النهار للنشر : بيروت :١٩٧٩.
- ألف باء النسبية : برتراند رسل: ت فؤاد كامل : بــغداد : دار الشــؤون الثقافية العامة : ١٩٨٦.
- الانسان ورموزه : كارل غوستاف يونغ وجماعة من العلماء : ت سمير علي : بغداد: ١٩٨٤.
- إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: محمد الباردي : دمشق – اتحاد الكتاب العرب : ٢٠٠٠.
- أيديولوجيا السلطة وسلطة الأيديولوجيا: جوران ثروبــورن: ت الياس مرقص: ط١ : بيروت : ١٩٨٢.
- الأيديولوجية الألمانية : كارل ماركس وفردريك أنجلــز: ت الدكتــور فؤاد أيوب: دار دمشق: ١٩٧٦.
- الأيديولوجية العربية المعاصرة : عبــد الله العروي: تقــديم مكســيم رودنسن: ت محمد عيتاني : ط١ : دار الحقيقة – بيروت : ١٩٧٠.
- **حرف الباء:**
- بحــوث في الرواية الجديدة: ميشـــال بــوتور: ت: فريد انطونيوس : عويدات: بيروت : ط٢: ١٩٨٢.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ٢ :د. شجاع مسلم العاني: بغداد :دار الشؤون الثقافية العامة: ط١: ٢٠٠٠.

- بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): د. سيزا أحمد قاسم: الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٨٤.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة (رواية تيار الوعي نموذجا): د.مراد عبد الرحمن مبروك: الهيئة المصرية العامة للكتاب:١٩٩٨.
- البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري: حسين الواد: ط٣: الدار العربية للكتاب –ليبيا– تونس: ١٩٧٧.
- بنية السرد في القصص الصوفي المكونات، والوظائف، والتقنيات: د.ناهضة ستار: اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٣.
- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي: المركز الثقافي العربي ط١ – ١٩٩٠.
- بنية النص السردي : د. حميد لحمداني: المركز الثقافي العربي: ط٢: ١٩٩٣.
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي (ملف في مجلة آفاق):مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت: ط١ : ١٩٨٤.
- البنيوية والتفكيك: س . رافندران: ت – خالدة حامد: بغداد – دار الشؤون الثقافية: ٢٠٠٢.
- البنيوية وعلم الإشارة: ترنس هوكز: ت مجيد الماشطة: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ط١ : ١٩٨٦.

- **حرف التاء:**

- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية: أومبرتو أيكو: ت – سعيد بنكراد: المركز الثقافي العربي: ط١ –٢٠٠٠.
- التحليل البنيوي للقصة القصيرة : رولان بارت: ت :د . نزار صبري: بغداد –دار الشؤون الثقافية: ١٩٨٦.
- تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية (دراسة في نقد النقد): محمد عزّام: اتحاد الكتاب العرب: دمشق – ٢٠٠٣.

- تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير): سعيد يقطين: ط٢: المركز الثقافي العربي ١٩٩٣ .
- تحليل النصوص الأدبية (قراءات نقدية في السرد والشعر): د.عبد الله ابراهيم، د. صالح هويدي: ط : لبنان: ١٩٩٨.
- التخييل القصصي: شلوميت ريمون كنعان: ت/ لحسن احمامة: الدار البيضاء: دار الثقافة : ١٩٩٥.
- تشريح النقد: نورثروب فراي: ت: محي الدين صبحي: الدار العربية للكتاب: بلا تاريخ.
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: د . يمنى العيد: بيروت: دار الفارابي : ط١ – ١٩٩٠.
- تولستوي: تحرير – رالف ني ماتلو : ت نجيب المانع: بغداد – دار الشؤون الثقافية: ١٩٨٠.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة : روبرت همفري : ت: محمود الربيعي: دار المعارف : مصر : ط٢: ١٩٧٥.
- **حرف الثاء:**
- ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي): محمود عبد الوهاب: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة: ١٩٩٥.
- ثورة ١٩٣٦ –١٩٣٧ في فلسطين ، خلفيات وتفاصيل وتحاليل: الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين: لجنة الإعلام المركزية: ١٩٧٤.
- **حرف الجيم:**
- جدلية الزمن: غاستون باشلار : ت خليل أحمد خليل: المؤسسة العامة للدراسات والنشر والتوزيع – الجزائر : ط٢ : ١٩٨٨.
- الجسد (نصوص مترجمة):هشام الحاجي: نقوش عربية: تونس: د.ت.
- جماليات المكان: جاستون باشلار : ت غالب هلسا:بغداد :١٩٨٠.

- جماليات المكان: جماعة: دار عيون المقالات – الدار البيضاء: ط٢ – ١٩٩٨.
- جمهورية أفلاطون: ت حنا خباز: مكتبة النهضة – بغداد: ط١ – ١٩٨٣.
- **حرف الحاء:**
- حدس اللحظة: جاستون باشلار: ت رضا عزوز وعبد العزيز زمزم: بغداد: ١٩٨٦.
- حدود النص الأدبي (دراسة في التنظير والإبداع): صدوق نور الدين: ط١: دار الثقافة – المغرب١٩٩٨.
- حركة القوميين العرب: د . باسل الكبيسي: دار الطليعة – بيروت: ١٩٧٨.
- حركة القوميين العرب (نشأتها وتطورها عبر وثائقها ١٩٥١ – ١٩٦٨): ٣: تحرير هاني الهندي وعبد الإله النصراوي: ط١: بيروت- مؤسسة الأبحاث العربية: ٢٠٠٣.
- حركة القوميين العرب (النشأة – التطور – المصائر): محمد جمال باروت: ط١: دمشق – المركز العربي للدراسات الاستراتيجية: ١٩٩٧.
- الحركة القومية كما نفهمها: محسن ابراهيم: بغداد ١٩٦١.
- حروف المعاني بين الأصالة والحداثة: حسن عباس: دمشق – اتحاد الكتاب العرب: ٢٠٠٠.
- حول الصهيونية وإسرائيل: هاني الهندي: ط١: دار الطليعة – بيروت: ١٩٧١.
- **حرف الخاء:**
- خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جينيت: ت:محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي: المجلس الأعلى للثقافة القاهرة:ط٢: ١٩٩٧.

- **حرف الدال:**
- دراســــات في الرواية الأمريكية المعاصرة: جماعة : ت عنيد ثنوان رستم:دار المأمون – بغداد : ١٩٨٩.
- دراسات في الفلسفة الغربية الحديثة: د. صادق جلال العظم: دار العودة بيروت.
- دراسات في الواقعية الأوربية: جورج لوكاش: ت أمير اسكندر : الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٢.
- درجة الصفر للكتابة: رولان بــارت: ت محــمد بــرادة: دار الطليعة للطباعة والنشر : بيروت : ط١ : ١٩٨٠ :٣٢.
- دلالة النهر في النص: جاسم عاصي:ط١ : بغداد: ٢٠٠٤.
- الدليل والنسقية (التواصل: المعرفة والسلطة): عبد الرحــيم العماري: مراكش: ط١ – ١٩٩٧.
- دينامية النص (تنظير وإيجاز): د. محمد مفتاح: ط٢ : المركز الثقــافي العربي: ١٩٩٠.
- **حرف الراء:**
- الرواية العربية البناء والرُّؤيا: د. سمر روحي الفيصل:من منشــورات اتحاد الكتاب العرب دمشق: ٢٠٠٣.
- الرواية في الأدب الفلســطيني (من ١٩٥٠ – ١٩٧٥): د. أحــمد أبــو مطر: بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ط١ : ١٩٨٠.
- الرواية في القــرن العشــرين: جان إيف تاديه: ت : د. محـــــمد خير البقاعي: الهيئة المصرية العامة للكتاب :١٩٩٨.
- الرواية والمكان: ٢ : ياسين النصير: بغداد: ١٩٦٨.
- الرواية والواقع: ناتالي ساروت ، آلان روب جرييه، لوسيان جولدمان: ت – د. رشيد بنحدو: بغداد : ١٩٩٠.
- رينيه ديكارت: كمال يوسف الحاج : بيروت/ مكتبة الحياة: ١٩٥٤.

- **حرف الزاي:**
- الزمان الوجودي: عبد الرحمن بدوي: دار الثقافة بيروت: ط :١٩٧٣.
- الزمن في الأدب: هانز ميرهوف: ت الدكتور أسعد رزوق: مؤسسة فرانكلين: القاهرة – نيويورك.
- الزمن والرواية: أ.أ. مندلاو : مراجعة احسان عباس: ط١ :بيروت – دار صادر :١٩٩٧.
- **حرف السين:**
- السبْع المعلّقات [مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها] : د.عبد الملك مرتاض: منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨.
- سوسيولوجيا الأدب:روبيرا سكاربيت: ت – آمال أنطوان عرموني: ط١: بيروت – منشورات عويدات: ١٩٧٨.
- السيمياء: بيير غيرو: ت انطوان أبو زيد: بيروت – منشورات عويدات: ط١ – ١٩٨٤.
- سيمياء المسرح والدراما: كير إيلام : ت رئيف كرم : المركز الثقافي العربي: ط١ –١٩٩٢.
- السيمياء والتأويل: روبرت شولز: ت سعيد الغانمي: ط١: مصر: ١٩٩٤.
- **حرف الشين:**
- الشعرية: تزيفتان تودوروف: ت – شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: دار توبقال – الدار البيضاء: ١٩٨٧.
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي): بوريس أوسبنسكي: ت سعيد الغانمي ود. ناصر حلاوي : المجلس الأعلى للثقافة: ١٩٩٩.
- شعرية الرواية الفنتازتيكية: شعيب حليفي: المجلس الأعلى للثقافة: ١٩٩٧.

- شفرات النص (دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد): د.صلاح فضل : دار الآداب بيروت.
- شوبنهور : عبد الرحمن بدوي : القاهرة :ط٣ : ١٩٦٥.
- **حرف الصاد:**
- صنعة الرواية: بيرسي لوبوك: ت عبد الستار جواد: بغداد – دار الشؤون الثقافية: ١٩٨١.
- الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي): فاضل ثامر: بغداد– دار الشؤون الثقافية :١٩٩٢.
- **حرف العين:**
- عالم الرواية:رولان بورنوف و ريال اونيليه: ت:نهاد التكرلي: مراجعة: فؤاد التكرلي و د.محسن الموسوي: بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة: سلسلة المائة كتاب الثانية : ١٩٩١.
- عصر البنيوية (من ليفي شتراوس إلى فوكو): أديث كريزويل: ت د.جابر عصفور: بغداد – دار آفاق عربية : ١٩٨٥.
- عقائد ما بعد الموت (في حضارة وادي الرافدين القديمة): د. نائل حنون: ط٢ : بغداد: ١٩٨٦.
- علم الاجتماع و الأيديولوجيات: د. قباري محمد اسماعيل: الاسكندرية: ١٩٧٩.
- علم الدلالة: بيير جيرو: ت منذر عياشي: دمشق – دار طلاس: ١٩٩٢.
- علم الدلالة: كلود جرمان وريمون لوبان: ت د. نور الهدى لوشن: دمشق – دار الفاضل :١٩٩٤.
- علم اللغة العام: فريدينان دي سوسير : د. يوئيل يوسف عزيز :مراجعة: مالك المطلبي: بغداد: ١٩٨٥.

- علم النص: جوليا كريستوفا :ت – فريد الزاهي: دار توبقال للنشــر – المغرب : ط١ – ١٩٩١.
- علم النفس في القرن العشرين: ١ : د. بدر الدين عامود: دمشق: اتحــاد الكتاب ابعرب : ٢٠٠١.
- علم النفس الفلسفي: ج. ف. دونسيل : ت سعيد أحمد الحـكيم: بــغداد : ١٩٨٦.
- العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي: د. محــمد فكري الجزار: الهيئة المصرية العامة للكتاب : ١٩٩٨.
- عودة إلى خطاب الرواية: جيرار جينيت:: ت محــمد معتصم : المركز الثقافي العربي: ط١.
- **حرف الغين:**
- غائب طعمة فرمان روائيا: د. فاطمة عيسى جاسم:بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة: ط١ : ٢٠٠٤.
- غسان كنفاني رعشة المأساة : يوسف سامي اليوسف: عمّان– منارات : ط١ – ١٩٨٥.
- غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني د. أفنان القاســم: بغداد : ١٩٧٨.
- الغصن الذهبي (دراسة في السحر والدين): ١ : ســير جيمس فريزر: ت: د. أحمد أبو زيد: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر:١٩٧.
- **حرف الفاء:**
- فرديناند دي سوســير (أصول اللســانيات الحــديثة وعلم العلامات): جوناثان كلر: د. عز الدين اسماعيل: القاهرة : ٢٠٠٠.
- الفضاء الروائي في (الغربة) الاطار والدلالة: منيب محمد البــوريمي: كتاب الجيب: دار الشؤون لثقافية – ٢١. بغداد.

- فضاء المسرح: غابريتزيو كروتشاني: ت – أماني فوزي حبشي: القاهرة : ط١ : ٢٠٠٠.
- فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية: د.حبيب مونسي: اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠١.
- فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب: يمنى العيد: دار الآداب: بيروت:ط١ – ١٩٩٨.
- في أدبنا القصصي المعاصر : د. شجاع مسلم العاني: بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة.
- في الخطاب السردي (نظرية غريماس): محمد ناصر العجمي : الدار العربية للكتاب: تونس :١٩٩٣.
- في الديمقراطية: والثورة والتنظيم الشعبي: محسن ابراهيم : بيروت: ١٩٦٢.
- في الرواية الفلسطينية: فخري صالح: بيروت: مؤسسة دار الكتاب الحديث: د.ت.
- في سبيل الواقعية (بيلينسكي وتشيرنيفسكي ودوبروليوبوف): البروفيسور لافريتسكي : ت أ. د .جميل نصيف : بغداد : ١٩٧٤.
- في دلالية القصص وشعرية السرد: د. سامي سويدان: ط١: بيروت – دار الآداب: ١٩٩١.

- حرف القاف:

- قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية): د. سعيد يقطين: المركز الثقافي العربي : ط١ :١٩٩٧.
- قراءات في الأدب والنقد : الدكتور: شجاع مسلم العاني: من منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق : ١٩٩٩.
- قصة الفلسفة الحديثة/ ج٢ أحمد أمين وزكي نجيب محمود:ط٤: القاهرة: ١٩٥٩.

- القصة الحديثة في أمريكا: فريدرك هوفمن: ت: حكيم عباس: بيروت: دار الثقافة: ١٩٦١.
- القصة في الأدب الانجليزي: د. طه محمود طه: القاهرة: ١٩٦٦.
- قضايا الرواية الحديثة: جان ريكاردو: ت صياح الجهيم: دمشق: وزارة الثقافة: ١٩٧٧.
- قضايا الشعرية: رومان جاكبسن: ت محمد الولي ومبارك حنون: الدار البيضاء - دار توبقال: ١٩٨٨.
- قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي: م. ب. باختين: ت د. جميل نصيف التكريتي: بغداد - دار الشؤون الثقافية: ١٩٨٦.
- **حرف الكاف:**
- الكتاب المقدس.
- كتاب أرسطوطاليس في الشعر: نقل أبي بشر متي بن يونس القنائي: تحقيق وترجمة (أخرى): د.شكري محمد عياد: القاهرة: وزارة الثقافة: ١٩٦٧.
- الكلمة في الرواية: ميخائيل باختين: ت - يوسف حلاق: دمشق - وزارة الثقافة: ١٩٨٨.
- الكنز والتأويل: د. سعيد الغانمي: ط١: المركز الثقافي العربي: ١٩٩٤.
- **حرف اللام:**
- لسان العرب: محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري(ت ٧١١): دار صادر - بيروت: ط١.
- اللسانيات والدلالة (الكلمة): منذر عياشي: حلب - مركز الإنماء الحضاري: ط١: ١٩٩٦.
- اللغة الثانية: فاضل ثامر: المركز الثقافي العربي: ط١: ١٩٩٤.

– اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير): أريك فروم: ت: د. حسن قبيسي: ط١ : المركز الثقافي العربي: ١٩٩٥.

– حرف الميم:

– ما وراء الأوهام : أريك فروم: ت صلاح حاتم : اللاذقية : ط١: ١٩٩٤.

– الماركسية والتحليل النفسي: روبن أوسبورن : ت – د. سعاد الشرقاوي: دار المعارف بمصر : ١٩٧٢.

– الماركسية وقضايا علم اللغة: ستالين: ت حنا عبود: دمشق– دار دمشق للطباعة والنشر– سلسلة المكتبة الاشتراكية: د. ت . الماركسية والأيديولوجيا: جورج طرابيشي: ط١: دار الطليعة – بيروت: ١٩٧١.

– مبادئ في علم الأدلة: رولان بارت: ت: أحمد البكري ط٢: مشروع النشر المشترك : بغداد : ١٩٨٦.

– المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية: د. عبدالهادي أحمد الفرطوسي: بغداد – دار الشؤون الثقافية : ٢٠٠٦.

– المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة): د. عبد الله ابراهيم : المركز الثقافي العربي: بيروت : ط١ –١٩٩٠.

– محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا: بول ريكور: تحرير وتقديم جورج تايلور: ت فلاح رحيم: ط١ : ليبيا ٢٠٠١.

– محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي (٧ – ٨ نوفمبر ٢٠٠٠) : الجزائر : ٢٠٠٠.

– مختار الصحاح : محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي(٧٢١): بيروت – مكتبة لبنان : ١٩٩٥ : طبعة جديدة.

– مختارات: ١ (بيان الحزب الشيوعي): ماركس – انجلس : دار التقدم – موسكو : ١٩٧٠.

- مختارات:٤ : (رسالة أنجلس إلى يوسف بلوخ في ١٨٩٥): ماركس – أنجلز :دار التقدم – موسكو ١٩٧٠.
- مدخل إلى علم الانسان (الأنثروبولوجيا): الدكتور عيسى الشمّاس: دمشق : اتحاد الكتاب العرب : ٢٠٠٤.
- مدخل إلى نظرية القصة. تحليلا وتطبيقا :سمير المرزوقي وجميل شاكر :بغداد: مشروع النشر المشترك :١٩٨٦.
- مدخل إلى السيميوطيقيا (مقالات مترجمة ودراسات): ٢ : إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد : دار الياس العصرية – بيروت.
- مدخل إلى سيميائية الفلم : يوري لوتمان : ت نبيل الدبس : ط١ : دمشق: ١٩٨٩.
- مدخل لدراسة الرواية: جيرمي هوثرون: ت غازي درويش عطية: مراجعة د. سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد: ١٩٩٦.
- مذهب التحليل النفسي وفلسفة الفرويدية الجديدة: فاليري لبين: بيروت – دار الفارابي: ط١ : ١٩٨١.
- مرآة السرد (قراءة في أدب محمد خضير): د. مالك المطلبي وعبد الرحمن طهمازي : ط١: بغداد: ١٩٩٠.
- المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث: جماعة: ت عبد القادر قنيني: الدار البيضاء –أفريقيا الشرق:٢٠٠٠.
- المسرح والعلامات: ألين أستن وجورج سافوتا: ت سباعي السيد: القاهرة : ١٩٩٦.
- المصطلح السردي (معجم مصطلحات): جيرالد برنس: ت عابد خزندار: القاهرة – المجلس الأعلى للثقافة: ٢٠٠٣.
- المعتقدات الدينية في العراق القديم: د. سامي سعيد الأحمد: ط١: بغداد: ١٩٨٨.

- معنى الواقعية الاشتراكية: جورج لوكاش : ت د. أمين العيوطي : دار المعارف بمصر : د. ت.
- مقالات حول تولستوي : لينين : ت معهد الماركسية اللينينية لدى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي :دار التقدم موسكو : د. ت.
- مقدمات في الفلسفة: د. علي عبد المعطي محمد : بيروت : ١٩٨٥.
- مقدمة في نظرية الخطاب: ديات ماكدونيل : ت د. عز الدين اسماعيل: ط١: القاهرة : ٢٠٠١.
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي : فاضل ثامر : ط١ : منشورات المدى : ٢٠٠٤.
- مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات): عبد القادر بن سالم : من منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – ٢٠٠١.
- ملاحم وأساطير من أوغاريت (رأس شمرا): أنيس فريحة: بيروت – دار النهار – بيروت: د. ت.
- الملحمة والرواية (دراسة الرواية ، مسائل في المنهجية): ميخائيل باختين: د. جمال شحيد: بيروت : ط١ : ١٩٨٢.
- الممارسة النقدية :بيلينسكي: ت د. فؤاد مرعي و أ. مالك صفور: ط١ – بيروت : ١٩٨٢.
- من ألواح سومر: صموئيل كريمر: ت طه باقر: مكتبة المثنى بغداد ومؤسسة الخانجي القاهرة : د. ت.
- من تاريخ الرواية : حنا عبود: دمشق : ٢٠٠٣.
- من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل): بول ريكور: ت محمد برادة وحسن بورقية: القاهرة ط١ : ٢٠٠١.
- المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: عبد الفتاح محمد أحمد: ط١ : بيروت : ١٩٨٧.

- موجز تاريخ الزمن: ستيفن هوكنغ: ت باسل محمد الحديثي: بـــغداد : دار المأمون : ١٩٩٩.
- الموجز في التحليل النفسي: سيجموند فرويد: ت ســامي محــمود علي وعبد السلام القفاش: دار المعارف بمصر: ط٢: ١٩٧٠.
- مورفولوجية الخرافة : فلادمير بروب : ت: وتقديم : إبراهيم الخطيب : الدار البيضاء : الشركة المغربية للناشرين :١٩٨٦.
- موسوعة نظرية الأدب (أضاءة تاريخية على قــضايا أساســية) : م٢/ ق٢: ت الدكتور جميل نصيف التكريتي: بغداد – دار الشؤون الثقافية : ١٩٩٣.
- حرف النون:
- نحـــو رواية جديدة: ألان روب غريه : ت – مصطفى ابـــراهيم مصطفى: مصر – دار المعارف : بلا تاريخ.
- نشوء الرواية: إيان واط : ت عبـد الكريم محـفوظ : وزارة الثقـافة: دمشق: ١٩٩١.
- نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية): د. نضال صالح: دمشق: اتحاد الكتاب العرب : ٢٠٠٠.
- النص الروائي (تقنيات ومناهج): بيرتار فاليت: ت: د. رشيد بدخدرو : المشروع القومي للترجمة : ١٩٩٩.
- النص السردي (نحو سيميائيات للأيديولوجيا) : سعيد بنكراد: الرباط: ط١ : ١٩٩٦.
- النص الغائب: (تجليات التناص في الشعر العربي): محمد عزام: اتحاد الكتاب العرب : دمشق : ٢٠٠١.
- نصوص مختارة: فردريك أنجلز: تحرير جان كنابا: ت وصفي البني: وزارة الثقافة – دمشق : ١٩٧٢.

- نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقـضاياها: دكتور حســن مصطفى سحلول: اتحاد الكتاب العرب: دمشق : ٢٠٠١.
- نظرية الأدب: أوستن وارين ورينيه ويليك: ت محـي الدين صبحـي: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: ١٩٧٢ .
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د . صلاح فضل : بغداد – دار الشؤون الثقافية العامة : ١٩٨٧.
- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: د. رشاد رشدي : بـيروت – دار العودة.
- نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة): د. السيد ابراهيم : دار أنباء – القاهرة : ١٩٩٨.
- نظرية المكان في فلسفة ابن سينا: حسن مجيد العبـيدي: بـغداد : دار الشؤون الثقافية العامة : ١٩٨٧.
- نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس): جماعة: ابراهيم الخطيب: بيروت – مؤسسة الأبحاث العربية : ط١ : ١٩٨٢ .
- النظرية الأدبية المعاصرة :رامان سلون : ت سعيد الغانمي : بيروت : ط١ : ١٩٩٦ .
- النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي): بيير زيما: ت عايدة لطفي: القاهرة – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع : ط١٩٩١:١.
- النقد الأدبي في القرن العشـرين: جان إيف تاديه : ت قاسـم المقـداد: دمشق – وزارة الثقافة .
- النقد البـنيوي والنص الروائي: ٢ :محـمد سوبـرتي: دار أفريقـيا الشرق:١٩٩١ .
- النقد الأدبي العربي الجديد (في القصة والرواية والسرد): د. عبـد الله أبو هيف : دمشق : ٢٠٠٠.

- النقد الروائي والأيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي): د. حميد لحمداني: بيروت المركز الثقافي العربي: ط١ - ١٩٩٩.
- النقد والأسلوبية (بين النظرية والتطبيق) عدنان بن ذريل منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق :١٩٨٨.
- النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب) : محمد عزام : دمشق وزارة الثقافة: ١٩٩٦.
- نمو شخصية الفرد والخبرة الاجتماعية: سونيا هانت و جينيفر هيلتن: ت - د قيس النوري: بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة: ط١ : ١٩٨٨.

- **حرف الهاء:**

- هنري برغسون: ٢: كمال يوسف الحاج: بيروت دار مكتبة الحياة: د.ت.

- **حرف الواو:**

- وجهة النظر في روايات الأصوات العربية: د. محمد نجيب التلاوي: دمشق - منشورات اتحاد الكتّاب العرب:٢٠٠٠.
- الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور): تحرير ديفد وورد: ت سعيد الغانمي: ط١ : المركز الثقافي العربي الدار البيضاء: ١٩٩٩.

- **حرف الياء:**

- اليسار في إسرائيل: د. سلمان رشيد سلمان: بيروت - دار ابن خلدون: ط١ :١٩٧٤.

المصادر الأجنبية

A Dictionary Of Linguistics And Phonetics: David Crystal : 1985 : Basil Black well Ltd :Oxford. -

Oxford Advanced Dictionary Of current English :A. S. Hornby : 1985 : Oxford University Press : Oxford.

الدوريات:

- آداب البصرة (عدد خاص بوقائع بحوث المؤتمر العلمي الأول لكلية الآداب ، ٦ و ٧ آذار ٢٠٠٢): العدد ٣٥ : السنة ٢٠٠٢ : المهيمنة في شعر نازك الملائكة (يغير ألوانه البحر نموذجا) : عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
- آداب القادسية (مجلة علمية تصدرها جامعة القادسية): المجلد ١ – العدد ٤: كانون الأول – كانون الثاني ٢٠٠١ – ٢٠٠٢: سيميائية السرد (زهور ثلجية أنموذجا) : عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
- الأديب العراقي: ع١ : س١ : ٢٠٠٥ : أقنعة النبوءة في قصة "تيمور الحزين": عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
- الأديب المعاصر: العدد ٩ – المجلد ٣ :كانون الثاني: ١٩٧٥: لماذا ظهرت الرواية : أرتولد كيتل : ت كاظم سعد الدين.
- الاديب المعاصر: ع٣٢/ س ١٩٩٠: التركيب والدلالة في المتخيل السردي : عبد الله ابراهيم.
- آفاق عربية: العدد ١٢ : آب – ١٩٧٦ : فلسفة الفضاء والزمان في ضوء نظرية النسبية : د. محمد عبد اللطيف مطلب.
- الأقلام السنة ١٤ – العدد ٣ /١٩٧٨ : التحليل البنيوي للسرد: د. سامية سعيد الأحمد.

- الأقلام :السنة ٢٢: العدد٥ : أيار ١٩٨٧ : من أين نبدأ : رولان بارت: ت محمد البكري.
- أوراق (مجلة رابطة الكتاب الأردنيين) :العددان٧ و ٨ : ١٩٩٨ : حين يكون السرد دالا :د. خالد علي مصطفى.
- الثقافة الأجنبية: السنة ١١ : العدد١ :١٩٩١ : سارازين: أونوريه دي بلزاك: ت محمد معتصم.
- الثقافة الأجنبية: العدد٣: خريف ١٩٨٢: الإنشائية الهيكلية : تودوروف.
- الثقافة الأجنبية: العدد ٤: السنة: ٢١ : ٢٠٠٠: نظريات القمامة وفرضيات القيمة: جونوثان كلر: ت رمضان مهلهل سدخان.
- الثقافة الجديدة: العدد ٢٩٣: آذار – نيسان: ٢٠٠٠: الشيوعيون وقضية الوحدة العربية: عامر عبد الله.
- التراث العربي:مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب :دمشق: العدد ٩١ – السنة الثالثة والعشرون – أيلول "سبتمبر" ٢٠٠٣ : علم السيمياء في التراث العربي: د .بلقاسم دقّة.
- دراسات نجفية (مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة): السنة ١ : العدد١: ٢٠٠٤: بحثا عن المنطلقات النظرية، "موت سرير رقم ١٢" مصداقا: عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
- دراسات نجفية (مجلة فصلية علمية محكمة، تصدر عن مركز دراسات الكوفة/ جامعة الكوفة) السنة الثانية العدد الثالث ٢٠٠٤ : تعدد الأصوات في القصة القصيرة، قراءة سيميائية في قصة "لو كنت حصانا" لغسان كنفاني: عبد الهادي أحمد الفرطوسي.
- العرب والفكر العالمي: تصدر عن مركز الإنماء القومي: العدد الثالث : صيف ١٩٨٨: بيريس أو سوسير :جيرار لو دال: ت عبد الرحمن أبو علي.

- علامات : ٢١ : ٢٠٠٤: استراتيجية التواصل من اللفظ إلى الإيماءة : سعيد بنگراد.
- علامات : ٢١ : ٢٠٠٤ : حول مشروع تاريخ السيميوطيقا: ســانكدو كم : ترجمة محسن أعمار.
- الفكر العربي المعاصر: العدد ٤ و٥ : لســنة ١٩٨٠: الدلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز: صبحي البستاني.
- الكرمل: ٦٠ .شتاء ٢٠٠٠: صورة المكان : حسن خضر.
- الكرمل:٦٣ : ربيع ٢٠٠٠: البقايا الجنائزية والتمايزات الاجتماعية في فلسطين: حمدان طه.
- الكرمل: ٦٤ : صيف ٢٠٠٠: الخطاب بــوصفه ممارســة اجتماعية : نورمان فيركلو : ت رشاد عبد القادر.
- الكرمل: ٦٤: صيف ٢٠٠٠ : أرض الســـواد ذاكرة التاريخ وتاريخ الذاكرة: فيصل دراج.
- الكرمل: ٦٩ : خريف ٢٠٠١: وعي التاريخ في الخطــاب الروائــي (دراسة في نصوص كنفاني عن المنفى الفلســطيني) : محــمد نعيم فرحات.
- الكرمل : ٧٨ : شتاء ٢٠٠٤: سؤال النكبة: الصراع بــين الحــاضر والتأويل: الياس خوري.
- الكرمل: ٧٨: شتاء ٢٠٠٤: أدور سعيد المنفى قلق الانشقاق والنظرية المترحلة: صبحي حديدي.
- الكرمل: ٨١ : خريف ٢٠٠٤ : أفكار حــول الأســلوب الأخير: أدور سعيد: ت : فخري صالح.
- الموقف الأدبــي: اتحــاد الكتاب العرب بدمشــق: العدد ٣٧٥: تموز ٢٠٠٢: إشكالية الزمن الروائي: د.صالح ولعة.

مصادر منشورة على الإنترنيت

- حاشية على أسم الوردة: إمبرتو إيكو: ت سعيد بنكراد:

http://saidbengrad.free.fr/tra/ar/page7–11.htm

- دراسات في النقد الحديـث:ت: د. حسن المنيعي:

http://lamniae.free.fr.

- دراسات في النقد الحديـث:ت: د. حسن المنيعي٢:

http://lamniae.free.fr.

- سيميولوجية الشخصيات الروائيـة: فليب هامـون: ترجمـة: سعيد بنگـراد: تقديم عبد الفتاح كليطو:

http://saidbengrad.free.fr/tra/ouv/ph_hamon/index.ht

- السميائيات. مفاهيمها وتطبيقاتها: سعيد بنگـراد: منشورات الزمان، الرباط، ٢٠٠٣.

http://saidbengrad.free.fr/ouv/sca/index.htm

- السيميائيات السردية: : مدخل نظري: سعيد بنكراد: منشورات الزمن، الرباط: ٢٠٠١:

http://saidbengrad.free.fr/ouv/sn/index.htm.

- شعرية الفضـاء الروائـي: د. حسمن النجمي:

Http://www.aslimnet.net/ress/najmi/es/index.htm.

- فكر ونقـد: ع ٥: التحـليل الســيميولوجي للنصوص عند: جماعة انتروفرن: ترجمة: أحمد بلخيري:

http://membres.lycos.fr/abedjabri/ .

- رؤية (مجلة شهرية بحثية متخصصة): ٢٠٠٢: تصدر عن: السـلطة

الوطنية الفلسطينية: الهيئة العامة للاستعلامات: شهادة شخصية: "في ذكرى غسـان كنفاني: المخدوعون رجال في الشـمس.." : أحـمد دحبور:

http://www.sis.gov.ps/arabic/roya/10/page13.html

- نزوى : ٣٠ : نيسان – ٢٠٠٢ : أهمية المكان في النص الروائي: آسية البو علي:

http://www.nizwa.com/browse30.html.

- غسان كنفاني نشأته وحياته.

:http://www.aljesr.com/Knfanee.aspx .

Abstract

THE INTERPRETATION OF NOVELISTIC TEXT IN THE LIGHT OF SOCIOLOY LITERARY TEXT

The purpose of this study is to reveal the deep textual meaning that lies beyond the linguistic items in the text. In order to achieve this end , some modern semiolgical approach has been adoptted by this thesis in analyzing the novel of 'Men in the Sun'. It has been concluded that the narrative techniques are a network of semiolgical signals interrelated in such s way that they produce the deep meaning of the text.

It has also been seen that what takes place inside the text reflects most accurately the outside events going on in reality, and that every character is a coded reference, which this study aims to decode.

Furthermore, the body gestures and movements of the characters have been analyzed as a form language no less significant than the natural linguistic items. That is, they have their own rules, logic, and secrets. Thus, it is seen that the study has avoided the direct elocutionary reference motivated by means of interest or instinct, and stressed instead on the implied one.

In addition, further important results have been

reached hereafter. One of mong these is that every character has its own idiosyncratic language that reveals its ideological and psychological structure. Therefore, when the expressive and psychological levels are correlated with the narrative techniques employed in the text, an accurate psychological analysis will be made to the characters of the novel. In this sense, it can be seen that the treatise tackles the constant correspondence between the psychological and ideologicallevels.

In the same way, it points out the deep transformations of the author's ideological attitude. It has shown how he had already adopted Marxism Lenisism before the movement of the Arab Nationalists did that about five years later.

On the level of mythical analysis, a kind of co-textualization has been distinguished between events in the novel and old myths so that some duality of conflict should be revealed between the w ild thought and the civilized one.

Finally, various viewpoints have been dealt with, particularly with regard to the main title of the novel, in an endeavor to reach that of the author.

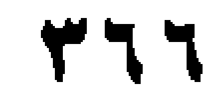
الفهرسة

مقدمة... ١١
التمهيد في علم اجتماع النص الأدبي........................ ١٣

الفصل الأول : سيميائية المتن الحكائي........................ ٣٩
مدخل... ٤١
الأحداث... ٤٢
الشخصيات: عوامل وممثلين........................ ٦٩
الفضاء الروائي واشتغاله السيميائي........................ ٩٩

الفصل الثاني: الزمن والسرد والسيميائية........................ ١٤٧
الترتيب واشتغاله السيميائي........................ ١٥٢
المـدّة واشتغالها السيميائي........................ ١٧٧
التواتر واشتغاله السيميائي........................ ١٩٣

الفصل الثالث: الرؤية........................ ٢٣١
الراوي والمروي له........................ ٢٣٥
نمط السرد واشتغاله السيميائي........................ ٢٤٩
وجهة النظر........................ ٢٦٤
الخاتمة........................ ٣٣٧
المصادر........................ ٣٤١
Abstract 363



مؤلفات

الدكتور عبد الهادي أحمد الفرطوسي

١- الرجل الآتي (رواية) دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة ٢٠٠٠

٢- الأرض الجوفاء(رواية) دار الشؤون الثقافية - وزارة الثقافة بغداد٢٠٠٣ .

٣- المبنى الحكائي في القصيدة الجاهلية(نقد أدبي)/ دار الشؤون الثقافية - وزارة الثقافة بغداد ٢٠٠٦.

٤- انشطار الرؤيا (نقد أدبي) دار إبداع ٢٠٠٢.

٥- الزمن الحديدي(رواية) دار إبداع ٢٠٠١.

٦- ضوع الكبريت (رواية) دار إبداع ٢٠٠٢.

٧- بوصلات (شعر) مطبعة الأدباء ١٩٩٨.

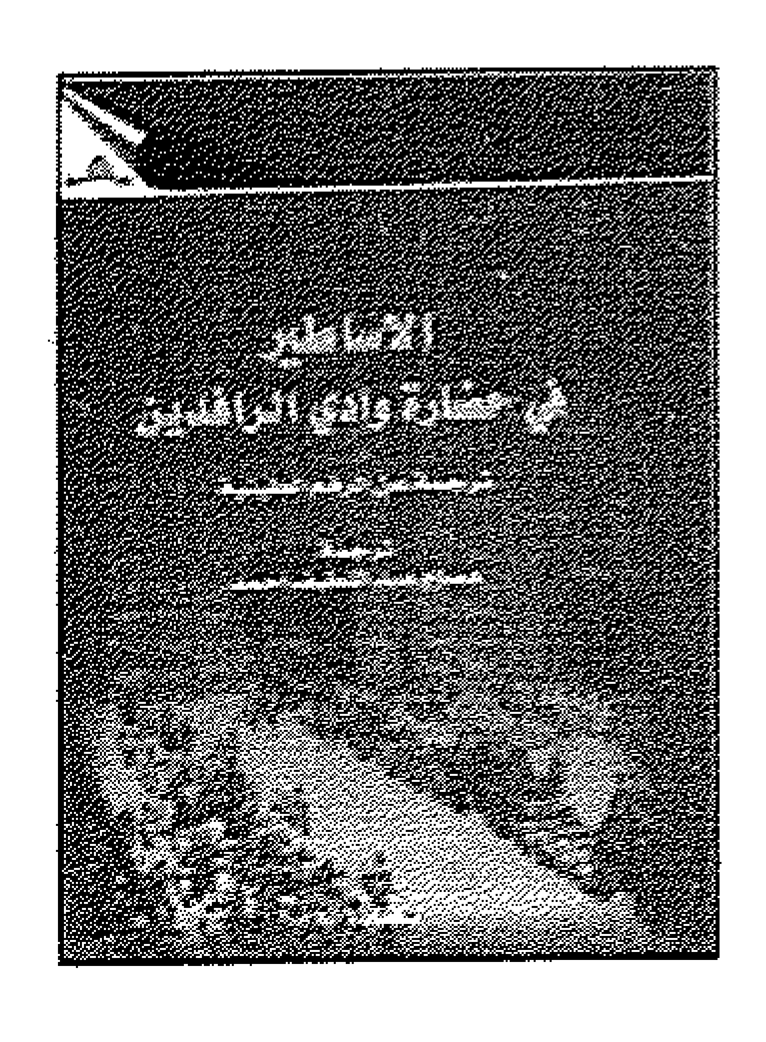
٨ - إنجيل أم سعد (شعر) مكتب الأقلام ٢٠٠١.

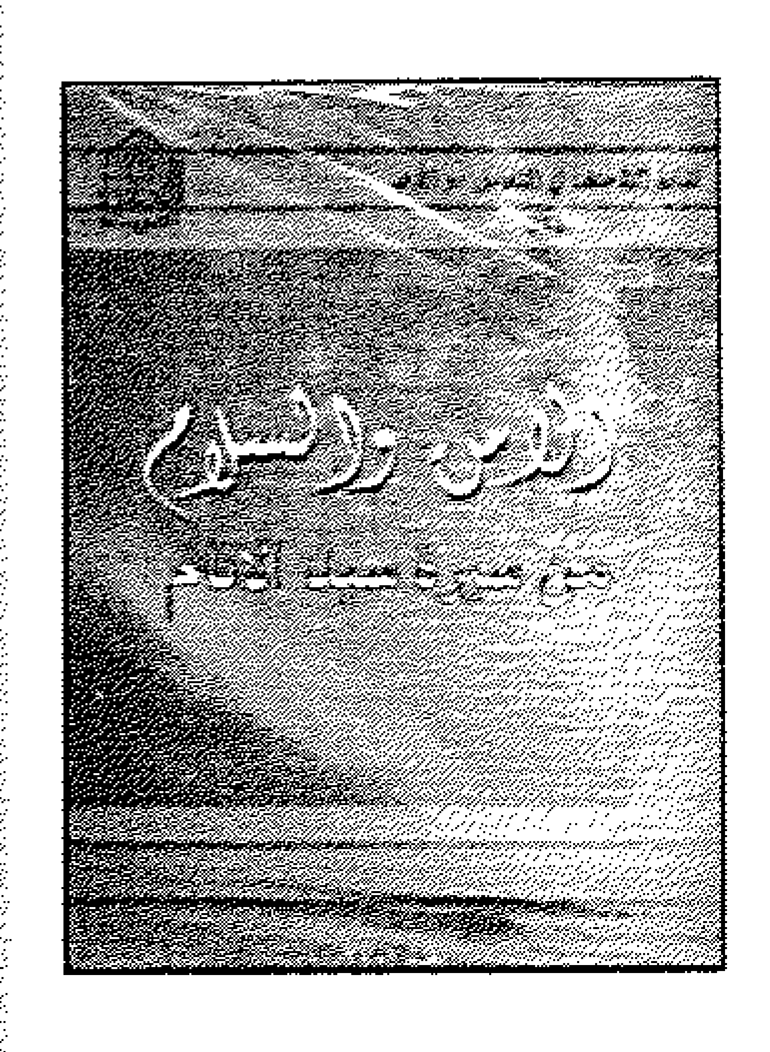
٩- الكون السالب (رواية) مطبعة الجاحظ ١٩٩٠.

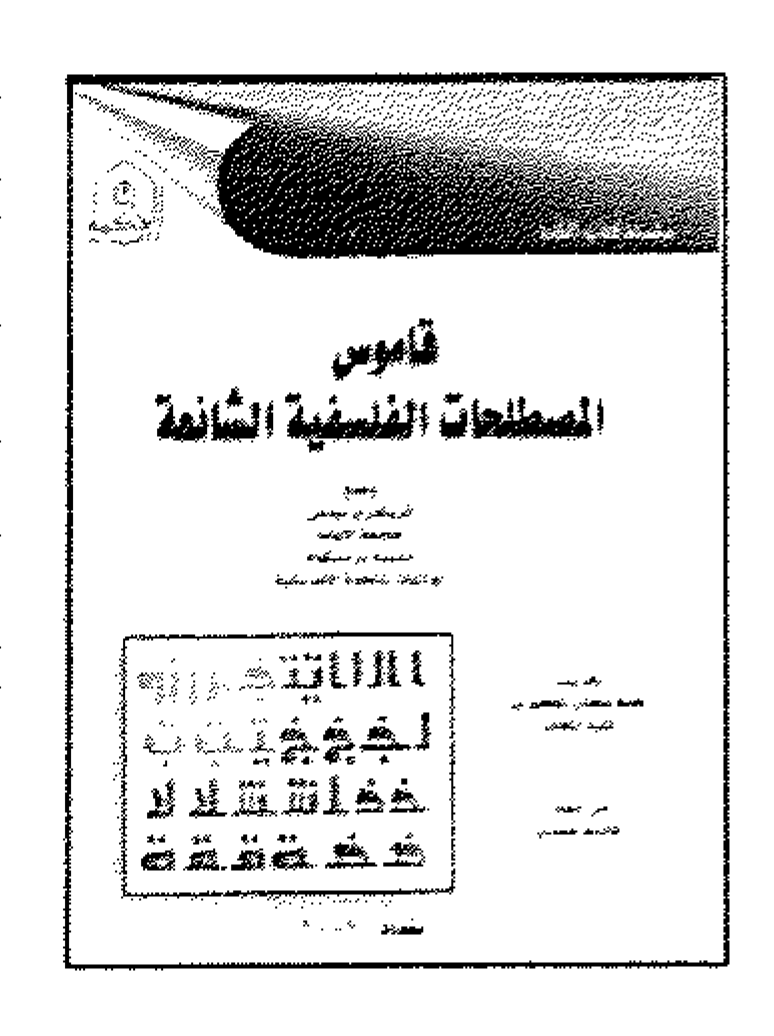
١٠- سيميائية النص السردي (نقد أدبي)/ اتحاد الأدباء في العراق ٢٠٠٧.

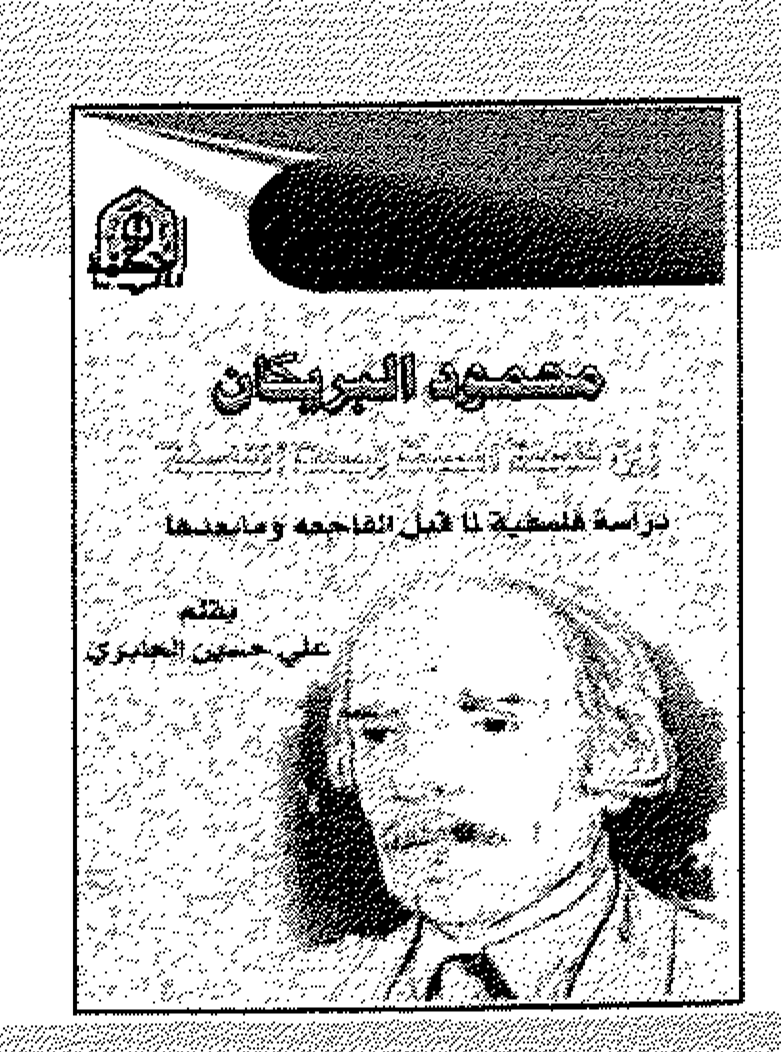
١١- قراءات في السرد والشعر (نقد أدبي)/ اتحاد الأدباء في النجف ٢٠٠٨ .

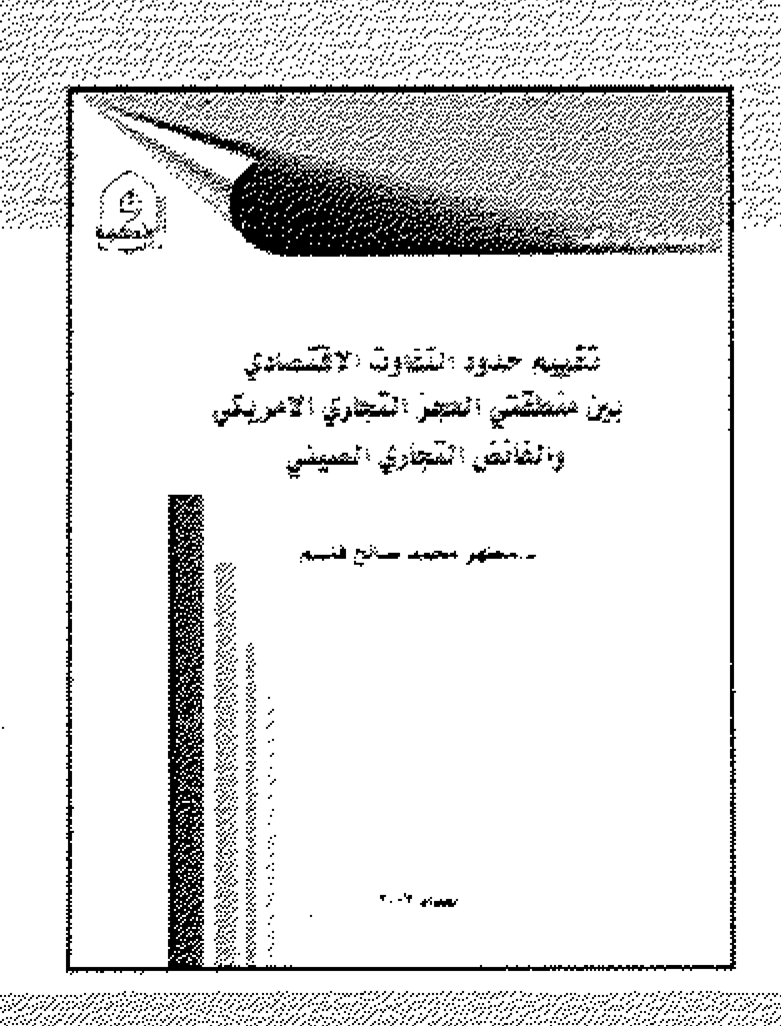
اصدارات بيت الحكمة

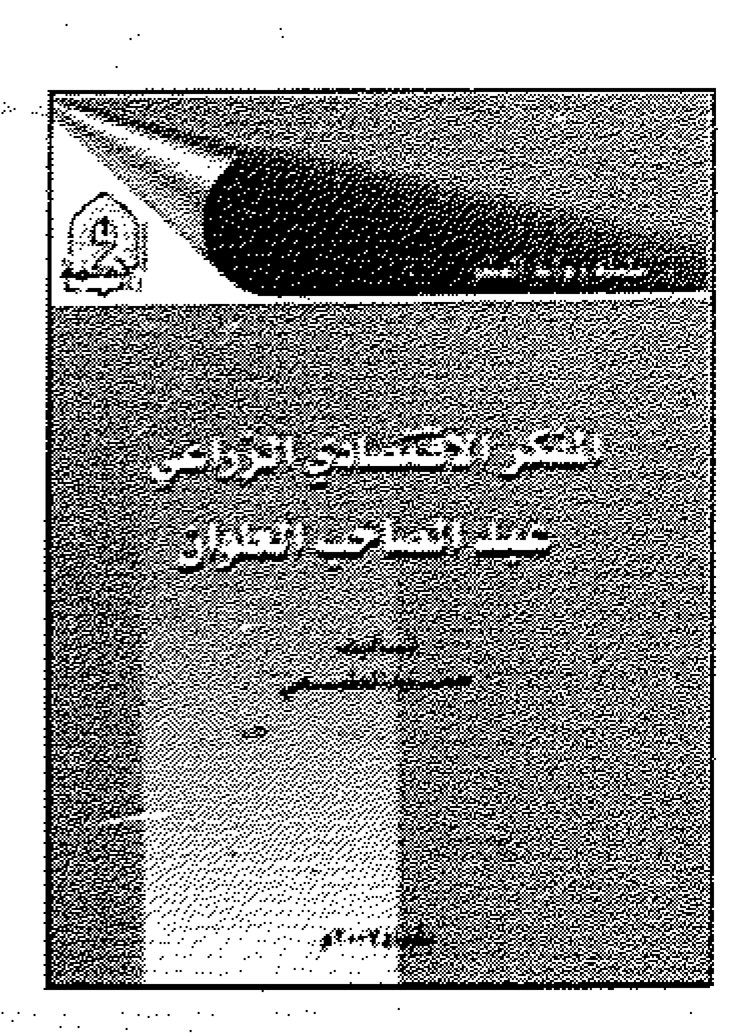












هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب الى إعتماد المناهج التأويلية الحديثة في قراءة النص الروائي مستفيداً من علم اجتماع النص الادبي، وهو يشكل إكمالاً لكتابين سابقين للمؤلف هما: سيمائية النص السردي، وقراءات في السرد والشعر وقد اتخذ من رواية ((رجال في الشمس)) مادة للقراءة والتحليل ويتميز بأنه قد جعل من المناهج التشكيلية طريقاً إلى المعاني الخفية للنص



■ بيت الحكمة/ جمهورية العراق - بغداد

■ هاتف/ ٤١٤٠٠١٥/ ص.ب. ٥٣٦٤٠

■ Email:baytal_hikma@yahoo.com
Info@baytulhikmairaq.org

■ رقم الايداع في دار الكتب والوثائق (٣٤١) لسنة ٢٠٠٩

■ مطبعة الزمان

■ تصميم الغلاف/ عمر عادل عباس